Diacritica

Bimestrale indipendente fondato da Maria Panetta e Matteo Maria Quintiliani

Direttore responsabile: Domenico Renato Antonio Panetta

Comitato Scientifico:

Nunzio Allocca ("Sapienza Università di Roma"), Riccardo Cepach (Museo Svevo e Museo Joyce di Trieste), Valeria Della Valle ("Sapienza Università di Roma"), Alessandro Gaudio (ASN in Letteratura italiana contemporanea), Matteo Lefèvre (Università di Roma "Tor Vergata"), Maria Panetta (ASN in Letteratura italiana contemporanea, Linguistica e Filologia italiana, e Critica letteraria e letterature comparate), Italo Pantani ("Sapienza Università di Roma"), Giorgio Patrizi (Università degli Studi del Molise), Paolo Procaccioli (Università della Tuscia), István Puskás (University of Debrecen), Giuseppe Traina (Università degli Studi di Catania-Sede di Ragusa), Sebastiano Triulzi (LUISS Guido Carli)

Comitato Editoriale:

Maria Panetta, Sebastiano Triulzi

Rivista telematica open access registrata presso il Tribunale di Roma il 31/12/2014, autorizzazione n. 278
Periodico scientifico dell'Area 10 ANVUR – Classe A in Critica letteraria e letterature comparate (10/F4)
Codice ISSN: 2421-115X - Sito web: www.diacritica.it
Iscrizione ROC: n. 25307 - Codice CINECA: E230730
Editore: Diacritica Edizioni di Anna Oppido – Rappresentante legale: Anna Oppido – P. IVA: 13834691001
Sede legale: via Tembien, 15 – 00199 Roma (RM)
Vicedirettrice: Maria Panetta
Redazione: Sandro de Nobile, Davide Esposito, Maria Panetta
Consulenza editoriale: Rossana Cuffaro e Daniele Tonelli (Prontobollo Srl: www.prontobollo.it)
Webmaster: Daniele Buscioni

Anno VI, fasc. 3 (33), 25 giugno 2020

a cura di Maria Panetta

Indice

Editoriale

"Cultura, informazione, fake news. Il compito del giornalismo e delle riviste di cultura": qualche riflessione a margine di una recente Tavola rotonda, di Maria Panetta……...…….……..…... p. 9

Filologia……..…….…….…. p. 17

Affinità-divergenze fra Cesare e il Pavese poeta. Note in margine alle liriche giovanili (1919-29), di Liborio Pietro Barbarino……..…….…. p. 19

Abstract: Lavorare stanca *is Pavese's first published work, as well as the realization of many attempts to build a book of poetries. Following his efforts throughout the iuvenilia, questioning the textual tradition – via philological, lexicografical and hermeneutic tools – the Author traces the birth of Pavese's original voice.*

Letture critiche…….……. p. 45

Autonarrazione e storicizzazione in Croce, di Salvatore Cingari…….…….…. p. 47

Abstract: *These are the first two chapters of Salvatore Cingari's last book* Behind the self-narration. Benedetto Croce between liberal state and democratic state *(*Dietro l'autonarrazione. Benedetto Croce fra stato liberale e stato democratico, *Mimesis 2019). The thesis is that we should study Croce and his political thought from a historicist point of view, escaping his self-narration.*

Le donne e la Resistenza. L'Agnese va a morire *di Renata Viganò fra autobiografismo e rielaborazione letteraria*, di Ahmed Soliman……...……..…...……..…. p. 58

Abstract: *This essay underlines the role played by women in the Italian Resistance against fascism and analyzes how and why this role has been denied after the end of the war. The essay explains how Italian literature reflected the contribution of women in the War of liberation and underlines that so few women tended to register their real experience in literature works. The essay underlines then the contribution of Renata Vigano as a writer and partisan and discusses the importance of her novel,* L'Agnese va a morire, *as a precise document of women's participation in Italian Liberation War.*

Sul pittarsi *la vita a piacimento. Il romanzo e il talento di Carmine Abate per immagini e parole*, di Alessandro Gaudio…….……. p. 80

Abstract: *In the novels written by Carmine Abate, it is the memory that gives rise to the story. This does to see a root in the present which, until then, was completely ignored. This does not happen in a linear way: the narration follows the strait and the curve of memory; it also passes through its inaccuracies, its errors, its misunderstandings, its failures. So, the novel has the structure of the memory, which is never indulgence in a nostalgic struggle: it is as if the mind and its images, covering the memories, gave rise to the story.*

Il potere si combatte con "stile". Artico Nero *di Matteo Meschiari*, di Daniela Carmosino...……..……..…… p. 106

Abstract: *The contemporary literary scene increasingly denies literary devices as if they were an obstacle to representing reality in a true way. Instead, an anthropologist, Matteo Meschiari, uses literary devices to expose powerful lies and to give voice to suppressed people.*

Storia dell'editoria..……..……..…... p. 119

Le origini del «Politecnico», di Niccolò Amelii……...…… p. 121

Abstract: *This essay intends to analyze, from a historical-critical perspective, the origins of «Il Politecnico», a periodical founded by Elio Vittorini in 1945, which will be published until 1947. A special attention is paid on the description of the historical reasons that allowed the creation and development of the editorial project. We have tried to highlight of not only the underlying structural features, related to an informative and artistic proposal so important, modern, nonconformist, but also the principal protagonists, their ethical and intellectual commitment, the innovative impulse of the journalistic methods elaborated and promoted, the public impact on the social, artistic and cultural context not only of the early post-war years, but of the entire second half of the twentieth century.*

De Luca, una famiglia di editori, di Alice Ghilardotti……..……...…..... p. 135

Abstract: *The essay analyzes the story of a family of publishers and intellectuals, the De Luca, protagonists in Rome of art and culture publishing in the second half of the twentieth century. Luigi De Luca, founder of the typography in Rome in 1934 and later of the publishing house, represents a point of reference for the artists and writers of the time. His activity as a refined printer and publisher will be inherited by his son Stefano and his nephew Luigi who, still today, manage the art publishing house in Rome. Another fundamental component of the editorial family tradition is the brother of the founder, Don Giuseppe De Luca, priest, intellectual and publisher with the creation of the Edizioni di Storia e Letteratura. Their history shows a dynamic artist and intellectual period in which many protagonists of the time find themselves, including the director of the National Gallery of Modern Art, Palma Bucarelli.*

À rebours*: Diacritica Edizioni lancia «Sherazade»*....…….…….....…... p. 151

Abstract: *This is the announce of a new collection of narrative books that will be edited by Diacritica Edizioni in Rome.*

Recensioni……..... p. 153

Rosa Mangini, *La rivoluzione, forse domani* (2019), di Alessandro Gaudio…..... p. 155

Luigi Paglia, *Visione di poeti* (2020), di Antonio Torres…….....…. p. 159

Giancristiano Desiderio, *Vita intellettuale e affettiva di Benedetto Croce – II Parerga e Paralipomena* (2020), di Maria Panetta……..…...…... p. 172

Contatti ……..….. p. 181

Gerenza ……..…….…..…... p. 183

Editoriale

di Maria Panetta

"Cultura, informazione, fake news
Il compito del giornalismo e delle riviste di cultura":
qualche riflessione a margine di una recente Tavola rotonda

Il 3 giugno scorso si è svolta una *Tavola rotonda* online sul tema *Cultura, informazione, fake news. Il compito del giornalismo e delle riviste di cultura*, coordinata da Claudio Paravati, Segretario generale del CRIC (Coordinamento Italiano delle Riviste di Cultura) e direttore di «Confronti». Oltre alla sottoscritta, hanno partecipato al dibattito Giacomo Bottos («Pandora»), Simona Maggiorelli («Left»), Severino Saccardi («Testimonianze») e Valdo Spini («Quaderni del Circolo Rosselli»). Tutto l'incontro è fruibile al link https://www.facebook.com/CRICRivisteCultura/videos/619891462209995/, ma, data l'attualità e l'importanza del tema, ritengo possa essere utile proporre alcune riflessioni sull'argomento che, per quanto mi concerne, in parte integrano quanto emerso nel corso dell'incontro.

***

Volendo delineare un quadro generale e facendo riferimento ad alcuni dati statistici (in particolare, tratti dal *Rapporto sul consumo d'informazione 2018* dell'AGCOM), è importante ricordare preliminarmente che già nel 2018 più del 54% degli italiani si è informato attraverso strumenti gestiti da algoritmi (come social

network, motori di ricerca, piattaforme digitali), laddove meno del 40% ha utilizzato allo stesso scopo siti web e l'editoria di tipo tradizionale (ad esempio, la stampa quotidiana e periodica, la radio, la televisione, alcune testate native digitali). Ovviamente, nel valutare il peso specifico di queste percentuali, bisogna considerare anche che le fonti algoritmiche comportano uno spacchettamento del prodotto informativo e favoriscono, dunque, una fruizione frammentata dei contenuti, nel veicolare i quali le piattaforme vengono, quindi, ad assumere un fondamentale (e delicatissimo) ruolo di intermediazione.

I nuovi sistemi di "prioritizzazione" dei contenuti, inoltre, oggi tendono a trascurare la credibilità della fonte stessa, la qualità giornalistica del prodotto e la rilevanza della notizia in termini di pubblico interesse e, invece, si basano soprattutto sui criteri della prossimità degli eventi, della valorizzazione in post di amici, della condivisione e dei commenti rilasciati da altre utenze *etc*. Non stupisce, quindi, che, per quanto concerne, in particolare, l'affidabilità, le statistiche attestino che gli utenti sono portati a fidarsi meno di Internet che di altri media e che, nell'ambito della Rete, solo il 24% di chi li consulta ritenga i social network attendibili, e questo a causa della personalizzazione delle notizie (del resto, si sa che Facebook, ad esempio, non vigila sull'autenticità e sulla correttezza dei contenuti pubblicati dagli utenti).

Oggigiorno, la cosiddetta "viralità" delle notizie si ottiene calcando i toni emotivi e facendo ricorso alla diffusa strategia della *call to action* (CTA) e all'abuso del *clickbait*, o 'acchiappaclic'. La nuova misura del valore di una notizia non è data dalla sua verità o dalla sua qualità, ma proprio dalla viralità. Inoltre, mentre prima nel giornalismo vigeva la norma di tenere separata la pubblicità dalle notizie, ora anche in quest'ambito si assiste a una confusione che disorienta e infastidisce gli stessi addetti ai lavori.

Tutta questa situazione di certo favorisce la circolazione di voci, dicerie, bugie, delle cosiddette "bufale" o *fake news*. Ciò accade anche perché gli editori di notizie hanno perso il controllo sulla distribuzione del loro giornalismo, filtrato attraverso i citati algoritmi e piattaforme opache e imprevedibili. Spesso, inoltre, su queste stesse

piattaforme è presente anche una variegata offerta di servizi di intrattenimento, acquisti online, transazioni finanziarie: ad esempio, su Facebook la pubblicità risulta mirata ed efficace proprio grazie all'elevatissima capacità di profilazione del social. Ovviamente, ne consegue che viene incrementata sempre più la vendita di spazi pubblicitari sulle suddette piattaforme. E, dato che, ormai, PC, smartphone e tablet sono strumenti sempre più diffusi, ciò implica anche un grande spostamento di investimenti a favore di campagne online supportate sui dispositivi mobili.

Bisogna, inoltre, ricordare che dal maggio del 2015 su Facebook è attivo il servizio Instant Articles, per cui interi articoli possono essere pubblicati dagli editori sul social, il che ne ha alimentato l'ambiguità e ha generato confusione tra notizie verificate e notizie false che circolano contemporaneamente in quel particolare tipo di ambiente digitale.

Tutto questo insieme di fattori, sommati fra loro, di fatto rappresenta un delicato contesto nell'ambito del quale, specie in particolari situazioni quali, ad esempio, i periodi elettorali, possono presentarsi varie tipologie di problemi. Al riguardo, le ultime ricerche hanno pure evidenziato una proporzionalità fra il grado di partecipazione politica degli utenti e le loro azioni informative, il che alimenta il fenomeno della "polarizzazione" dell'informazione e delle cosiddette "bolle filtro", termine coniato nel 2011 da Eli Pariser: ad esempio, gli algoritmi di Facebook sono programmati per reperire online informazioni il più possibile vicine a ciò che gli utenti desiderano leggere e in cui già credono, e pertanto non fanno altro che rafforzare le convinzioni dei lettori, non suscitando affatto dubbi e non ampliando la loro visione del mondo. In sostanza, gli utenti selezionano e condividono perlopiù contenuti relativi a uno specifico genere di notizia, secondo un meccanismo psicologico detto "pregiudizio della conferma", il che contribuisce al crearsi di gruppi solidali che raramente si mettono in discussione (*echo chambers*) e in cui la verifica dei fatti, o *fact-checking*, incontra grossi limiti. Tutti gli elementi fin qui menzionati conducono, in genere, a una pericolosa estremizzazione delle opinioni degli utenti.

Non bisogna dimenticare, inoltre, che oggi i cosiddetti “Over The Top” (OTT) come Google, Facebook, Amazon hanno accentrato enormi quantità di dati personali che vengono dal Web: la vera sfida, pertanto, consisterebbe nel ri-decentralizzare il Web stesso e, in tal senso, sono stati promossi dei progetti come SOLID, che faranno sì che l’utente possa memorizzare i dati personali sul proprio PODS (Personal Online Data Store) per controllarli più facilmente. Un modello virtuoso, in tal senso, è proprio la nota *Wikipedia*, per la quale dei volontari verificano la correttezza delle informazioni immesse dagli utenti.

È importante, in definitiva, promuovere la partecipazione attiva dei cittadini su un Web libero e aperto: e a questo scopo è necessario che Internet rimanga uno strumento accessibile da parte di tutti, ma al contempo garantisca la privacy degli utenti.

Tratteggiato questo quadro, veniamo alla situazione delle riviste e del ruolo che esse possono rivestire in tale contesto.

Innanzitutto, bisogna ricordare che una rivista di cultura non ha come fine l’informazione ma l’approfondimento. In secondo luogo, nella fattispecie, si deve distinguere, all’interno del macroinsieme delle riviste di cultura, il sottoinsieme delle riviste scientifiche: una rivista scientifica come «Diacritica», ad esempio, dispone di vari organismi di controllo interno. Oltre alla redazione, infatti, può contare sul lavoro di un Comitato Scientifico, di un Comitato Editoriale e di revisori anonimi che si occupano della cosiddetta “revisione fra pari” o *peer review*.

Una rivista scientifica è dotata, in genere, anche di un *Codice etico*, che garantisce quella deontologia professionale che dovrebbe essere scontata anche quando si parla di semplice giornalismo: la nota regola del buon giornalista è, infatti, quella di pubblicare solo notizie verificate, anche per evitare che venga meno la fidelizzazione del lettore e che il professionista dell’informazione perda in credibilità. Anche se su questo punto mi pare che oggi sia necessario mettere in atto delle penalizzazioni più severe per chi trasgredisce a tale principio fondamentale, dal

richiamo orale a quello scritto fino ad arrivare, magari, a un'ammenda pecuniaria e, da ultimo, all'espulsione dall'Ordine dei giornalisti.

Per quanto concerne le riviste scientifiche, ovviamente parliamo di contributi firmati da studiosi, il che dovrebbe garantire maggiormente la loro affidabilità, senza dimenticare la già ricordata azione di controllo esercitata dagli organismi prima menzionati, fra i quali, in particolar modo, i revisori anonimi. A tal riguardo, però, mi preme sottolineare che è importante che venga attuata anche una supervisione intelligente da parte della Redazione, per non cadere nel paradosso per cui venga affidata a un non esperto la *peer review* relativa a un saggio su un argomento di cui l'autore è il più competente studioso vivente. L'intelligenza dei redattori consiste anche, ad esempio, nell'evitare di trasmettere all'autore di un contributo una richiesta di un valutatore "ingenuo" che, a titolo di esempio, consigli di aggiungere notizie biografiche relative a un personaggio piuttosto noto in un periodico che si rivolge a una platea di specialisti. Il pubblico di una rivista scientifica, infatti, è mediamente colto, spesso esperto o quantomeno appassionato degli argomenti trattati, per cui in genere si accorge facilmente di star leggendo una notizia non veritiera, essendo aduso all'esercizio del proprio spirito critico.

In concreto, dunque, cosa fare per evitare il proliferare di notizie false o inesatte sul Web? In primo luogo, la redazione di una rivista di cultura online pone particolare attenzione alle note a piè di pagina, richiede sempre agli autori dei saggi delucidazioni sulle citazioni di cui non si indica la fonte, raccomanda di evitare l'uso di fonti di seconda mano o richiede che vengano dichiarate. Però, su alcuni contenuti deve anche fidarsi della serietà dello studioso: se, ad esempio, un filologo scrive che una citazione riportata nel suo saggio è tratta dalla carta 3 *recto* del manoscritto da lui consultato, il redattore non ha modo di verificare direttamente e deve fidarsi dell'autorevolezza di chi scrive. Anche perché, pure in un'epoca come questa in cui sembra che ogni scrittura debba essere vagliata e autorizzata, ritengo che si dimentichi troppo spesso che firmare un saggio significa implicitamente assumersi ufficialmente la responsabilità di ciò che si afferma.

La Redazione e il Comitato Scientifico della rivista possono, inoltre, riservarsi di operare una selezione fra i saggi che arrivano, e devono farlo in base a criteri trasparenti: l'autorevolezza dell'autrice/autore, la precisione delle informazioni da lei/lui trasmesse, la limpidezza della sua prosa (trovo che una prosa contorta e "fumosa" sia spesso indice di idee poco chiare e anche di poca trasparenza nei riguardi del lettore), la presenza di valide argomentazioni e l'efficacia del suo comprovare la tesi che sostiene *etc*. Anche perché – non si dimentichi – il saggio è un testo critico-argomentativo.

Nell'ambito di quest'ultima tipologia testuale, «Diacritica», nella fattispecie, ha sempre tenuto molto anche alle recensioni, valorizzate già nel *Programma* firmato dai due fondatori (Matteo Maria Quintiliani e la sottoscritta) nel dicembre del 2014. Come sappiamo, la recensione rientra, appunto, fra i testi critico-argomentativi: comprende, perciò, una parte descrittiva e informativa, e una valutativa. Oggigiorno, invece, perlopiù si passa dall'estremo delle recensioni solo descrittive ed elogiative, spesso firmate dalla cerchia dei critici amici, a quello delle violente stroncature (sovente neanche argomentate).

Premesso che, personalmente, sono contraria alla stroncatura nel contesto attuale, in cui molti sono a caccia solo di riflettori e sono ben contenti di ricevere anche una stroncatura perché attira comunque l'attenzione del pubblico e, magari, incuriosendolo, lo induce ad acquistare il volume (meglio il silenzio su ciò che non vale), è affidata alla serietà del recensore la "verità" del messaggio che veicola. Ritengo, dunque, sia una vera e propria responsabilità firmare delle recensioni, proprio perché esse in qualche modo indirizzano il mercato e, per molti lettori, diventano punti di riferimento per orientarsi nel marasma di nuove proposte che affollano le librerie, specie se parliamo di narrativa.

Per quanto riguarda i social network, invece, mi sento di lanciare una provocazione perché troppo spesso ultimamente riscontro, specie su Facebook, un accanimento (a mio avviso) eccessivo contro chi posta, fra le altre, notizie non verificate o notizie vere ma non del giorno, che ormai vengono considerate, da alcuni

"crociati della verità", quasi alla stregua di notizie false. Non ritengo corretto questo modo di procedere perché, per loro natura, i social network sono contenitori ibridi di informazioni, racconti, confessioni, diari, pensieri in libertà, testi di finzione *etc*. Pertanto, è importante tenere sempre presente il contesto che fa da sfondo ai testi letti: non bisogna mai perdere di vista il fatto che su Facebook sono ammessi anche utenti con nomi falsi o false identità, che potrebbero impunemente presentarsi come la regina di Saba o dichiarare di abitare in una città che non esiste. E sono autorizzati a farlo proprio perché esiste una sorta di "patto di finzione" fra gli utenti.

Per queste ragioni, dovrebbe essere chiaro che non ci si può mai fidare dei contenuti che circolano su un social e prenderli per verità verificate: e bisognerebbe istruire anche i giovani a non cadere nel tranello di aspettarsi di trovare su Facebook solo notizie comprovate. D'altro canto, la vita stessa è fatta di menzogna e verità: è, dunque, opportuno insegnare agli utenti del Web a mettere sempre tutto in discussione, a verificare le fonti, a esercitare continuamente il proprio senso critico.

In tal senso, ritengo che la scuola, *in primis*, e l'università, in seconda battuta, restino luoghi della conoscenza fondamentali per arginare il fenomeno delle *fake news*: la scuola oggi deve, sempre di più, educare all'esercizio del dubbio, potenziare il senso critico dei discenti e insegnare loro a diffidare di qualsiasi notizia che non venga da fonti ritenute sicure.

Il principio della filologia che tutto deve poter essere verificato si deve, quindi, applicare sistematicamente anche alla lettura; d'altro canto, però, almeno i professionisti dell'informazione dovrebbero tornare a essere pienamente consapevoli del fondamentale ruolo che svolgono all'interno della società democratica e regolarsi di conseguenza nel loro agire.

Maria Panetta

Filologia

In questa sezione si pubblicano articoli relativi a questioni filologiche ed edizioni, accertate filologicamente ed eventualmente corredate di note, di testi in italiano (specie dal Quattrocento in poi) o del tutto inediti, o sinora non correttamente editi e adeguatamente studiati: la serietà del lavoro di ricostruzione del testo si accompagnerà, laddove fosse necessario o opportuno, a tentativi di interpretazione critica o a riletture aggiornate, sulla base delle nuove acquisizioni.

Codici di classificazione disciplinari dei contenuti di questa sezione: Macrosettore: 10/F
Settori scientifico-disciplinari:

- L-FIL-LET/10: Letteratura italiana
- L-FIL-LET/11: Letteratura italiana contemporanea
- L-FIL-LET/12: Linguistica italiana
- L-FIL-LET/13: Filologia della letteratura italiana

Affinità-divergenze fra Cesare e il Pavese poeta
Note in margine alle liriche giovanili (1919-29)[1]

Premessa

La composizione di *Lavorare stanca* è il «punto d'arrivo»[2] di un lungo apprendistato, che, mirando a Dante[3], Pavese fa partire dal suo «primo tentativo poetico […], una canzonetta politica uscitami di corpo a undici anni»[4]. Non molto tempo dopo questa confessione, il giovane Cesare proverà a mettere ordine nel selvaggio rigoglio di appunti lirici, sparsi con febbrile inchiostro su carta. *Sfoghi* è solo il primo esperimento in questo senso: seguiranno prove ed errori, fino al *Blues della grande città*, prima di approdare al sospirato esordio solariano. Discriminando queste da altre poesie a vario titolo estravaganti – attraverso strumenti propri della filologia, della linguistica, dell'ermeneutica – il presente lavoro ha come oggetto i tentativi di raccolta che precedono *Lavorare stanca*. Muovendo dal vaglio della tradizione testuale, abbiamo cercato di rilevare gli aspetti tecnici, insieme a temi,

---

[1] Questo lavoro non sarebbe stato possibile senza il prezioso archivio digitale – consultabile sul sito HyperPavese – del Centro Studi «Gozzano-Pavese». Le segnature dei documenti citati sono quelle d'archivio. A uso del lettore integriamo in questa nota una *legenda* dei volumi che ricorrono con maggior frequenza: MV = C. PAVESE, *Il mestiere di vivere*, edizione condotta sull'autografo, a cura di M. Guglielminetti e L. Nay, Torino, Einaudi, 1990 (2000); PO = C. PAVESE, *Le poesie*, a cura di M. Masoero, introduzione di M. Guglielminetti, Torino, Einaudi, 1998. Avvertiamo anche che per i dati sulle occorrenze dei lemmi si è fatto uso di VOC = G. SAVOCA, A. SICHERA, *Concordanza delle poesie di Cesare Pavese. Concordanza, liste di frequenza, indici*, Olschki, Firenze, 1997 e di CPP = *Vocabolario della poesia italiana del Novecento. Le concordanze delle poesie di Govoni, Corazzini, Gozzano, Moretti, Palazzeschi, Sbarbaro, Rebora, Ungaretti, Campana, Cardarelli, Saba, Montale, Pavese, Quasimodo, Pasolini, Turoldo*, a cura di G. Savoca, Bologna, Zanichelli, 1995.

[2] M. MILA, *Prefazione* a C. PAVESE, *Le poesie*, Torino, Einaudi, 1969, p. VII. A proposito dei *Mari del Sud*.

[3] Il riferimento a Dante è d'autore, dato che il suo nome ritorna nelle pagine immediatamente successive al componimento di cui alla nota successiva: «che pure per parecchi anni ho sperato di soppiantare Dante» (APX.16, c. 4).

[4] APX.16, c. 1. Si tratta di due quartine pubblicate da Guglielminetti in introduzione al *Mestiere di vivere*. Cfr. M. GUGLIELMINETTI, *«La letteratura è una difesa contro le offese della vita». Attraverso* Il mestiere di vivere, MV, p. XXXIII. «Trotsky e Lenin van morti / perché hanno tutti i torti / sulla rivoluzion scoppiata / causa l'ignoranza dell'armata. // I Soviet distrutti vanno / perché non dàn che danno / alla disgraziata Intesa / che gode i frutti della contesa». La «s» di «Trotsky» sembra corretta su una precedente «z».

lemmi e immagini di questi *iuvenilia*: l'*humus* da cui miracolosamente germoglierà la vigorosa erba di *Lavorare stanca*.

Edizioni

Prima di essere riunite e sistematizzate nell'edizione delle *Poesie* curata da Mariarosa Masoero, le giovanili di Pavese sono radunate frammentariamente e con successive integrazioni – ne dà notizia la stessa Masoero[5] – da Lajolo[6] e poi da Mondo[7], Emanuelli[8], Leva[9], Alterocca[10]. Né Calvino – che, ordinandole cronologicamente, partiva proprio dai *Mari del Sud* – né i curatori di altre sillogi pavesiane, dunque, avevano proposto assieme al Pavese maturo le liriche giovanili, che fino al 1998 saranno oggetto di pubblicazioni dedicate o succosa guarnizione di saggi critici.

Gli sparsi contributi di cui si è dato conto sono stati portati a frutto a più riprese da Masoero[11], e sistematizzati poi nell'edizione delle *Poesie* che si pone come riferimento per gli studi. I testi, l'ordinamento, le raccolte sono quelli attraverso cui l'attuale generazione di lettori ha conosciuto Pavese[12]. Ma a questo volto occorre aggiungere alcuni tratti.

---

[5] Cfr. *Nota ai testi*, in PO, pp. XLV-XLVI. Ma in proposito si veda soprattutto L. MESIANO, *Cesare Pavese di carta e di parole*, Edizioni dell'Orso, Alessandria, 2007, pp. 10-13.

[6] D. LAJOLO, *Il vizio assurdo. Storia di Cesare Pavese*, Milano, Il Saggiatore, 1960, pp. 59-60, 64-67, 75-76, 85-88.

[7] L. MONDO, *Fra Gozzano e Whitman: le origini di Pavese*, in «Sigma», I, 3-4, Torino-Genova, 1964, pp. 3-21. Lo stesso Mondo ripubblica poi nelle *Lettere* le otto poesie trascritte da Lajolo, che erano contenute in missive inviate da Pavese all'amico Sturani.

[8] C. PAVESE, *8 poesie inedite e quattro lettere a un'amica (1928-1929)*, con uno scritto di Enrico Emanuelli (mille copie numerate da 1 a 1000), Milano, All'insegna del pesce d'oro-Scheiwiller, 1964.

[9] M. LEVA, *Due poesie inedite*, in «Strumenti critici», 11, febbraio 1970, pp. 61-64.

[10] B. ALTEROCCA, *Pavese dopo un quarto di secolo*, Torino, Sei, 1974, pp. 33-35, 63.

[11] Il primo atto è una *plaquette* in mille copie inviata agli amici di Giulio Einaudi editore: C. PAVESE, *Poesie giovanili (1923-1930)*, a cura di A. Dughera e M. Masoero, Torino, Einaudi, 1989. Il volume, poi rimpolpato con l'aggiunta di *Ciau Masino* e di due lettere 'assonanti' inviate da Pavese a Sturani nel '32, sarà pubblicato in occasione del quarantennio della morte di Pavese e distribuito come supplemento per i lettori ed abbonati de «l'Unità»: *Pavese giovane*, Torino, Einaudi, 1990. Una *recensio* dei materiali poetici dell'officina pavesiana, in vista della pubblicazione delle *Poesie*, è in M. MASOERO, *Approssimazioni successive. Materiali per l'edizione delle poesie giovanili*, in *Sulle colline libere*, Milano, Guerini e Associati, 1995, pp. 65-95 («Quaderni del Centro Studi Cesare Pavese»).

[12] Corre l'obbligo di segnalare sulla questione la tesi di dottorato della compianta S. CAVALIERE, *Gli scritti giovanili di Cesare Pavese*, 2007 (Unibo). Il lavoro, pur soffermandosi principalmente sulla prosa e sulla

Testimoni

[*Miei*] *Sfoghi*[13] è il titolo apposto, con firma leggibile, dall'autore sul foglio bianco a righe che contiene il faldone delle liriche, conservato nell'Archivio con segnatura FE 3.1. Conformemente al manoscritto, la raccolta[14] è divisa in due parti – «I. Finché il mio sforzo fu di imitare altri», «II. Dacché il mio sforzo è di rendere me stesso con arte mia»[15] – ma i margini temporali si intersecano, dal momento che l'ultima poesia della prima parte è scritta successivamente alla prima della seconda (rispettivamente novembre 1923 e aprile 1924, stando alle date che Pavese stesso vi appone in calce).

Dopo *Sfoghi*, troviamo le liriche di *Rinascita*, aperte da un componimento in lingua inglese. A rigore, le due sillogi non stanno sullo stesso piano: mentre il testimone della raccolta precedente era manoscritto, le liriche di *Rinascita* (a parte quella proemiale) sono state successivamente raggruppate e dattiloscritte[16] dall'autore. Vengono offerte da Masoero proprio in questa versione, presente in Archivio sotto la segnatura FE 3.3 (il cui ordinamento, come avverte altrove[17] la curatrice, non è possibile dire con certezza d'autore), successiva elaborazione di una

---

corrispondenza-tenzone poetica con l'amico Sturani, risulta comunque d'interesse nel tentativo di dettagliare gli slanci decadenti e titanici che hanno animato i primi tentativi letterari dell'autore.

[13] «Miei» verosimilmente scritto dopo, e poi cassato, dato che non c'è la correzione da minuscola in maiuscola della «S» di «Sfoghi», che invece ci si attenderebbe se Pavese avesse concepito inizialmente il titolo come «Miei sfoghi». Segnaliamo le cassature con parentesi quadre aperte e chiuse. Solo riguardo ai numeri di componimento (es. *Paesaggio* [I]) o ai titoli attribuiti dal curatore (es. [Sul fianco d'una collina]) assumono il significato ormai invalso.

[14] Naturalmente quando ci si riferisce in questa sede a raccolta è sempre sottinteso che si parli di 'progetto di raccolta', dato che Pavese in vita non ha pubblicato niente che precedesse *Lavorare stanca*.

[15] Sui manoscritti: «I. Finchè il mio sforzo fu di imitare altri», «II. Dacchè il mio sforzo è di rendere me stesso con arte mia».

[16] Testimoni manoscritti dei componimenti poi confluiti in *Rinascita* sono presenti in APX.32 e APX.34, faldoni eterogenei che raccolgono anche i *Frammenti della mia vita trascorsa*, *Poesie per una ballerina*, *Rose gialle in una coppa nera*, pensieri, saggi ed altro materiale. Scriviamo di seguito quelli individuati, ad integrare lo specchietto informativo presente sul sito Hyperpavese. APX.32: [Oh ballerine dalle coscie nude] c. 4; [O ballerina ballerina bruna] c. 15; [Ti ho sempre soltanto veduta] da c. 16; [Mio povero vecchio] da c. 17. APX.34: [Al lento vacillare stanco] da c. 3 e poi una stesura successiva di alcuni versi in c. 12; *Nei sogni*, poi [Sul fianco d'una collina] da c. 6; [Ti son caduto accanto] da c. 7*v*; [Ti amo, bambina] c. 13; [Le tue mani pallide] da c. 14; [Tu sei per me una creatura triste] da c. 15; [Ho tentato baciarti e tu mi hai morso] da c. 18; [La rosa che mi hai data è tanto triste] da c. 21; [Penso, bambina, quando accanto a te] da c. 24 (Pavese scrive in testa al componimento «Da *Lirisches Gedichte* di H. Heine»); [Sono solo, appoggiato nella nebbia], da c. 59; le due prose [Un tempo nel mondo] e [Ma perché prendersela tanto coi poveri suicidi?] rispettivamente a c. 76*v* e 64. Altre poesie si ritrovano in: APX.56 [Sono andato una sera di dicembre], c. 24*v*; APX.58 *Profumi*, cc. 21*v*-23*r*; APX.62 [Dopo essermi scoraggiato di ogni cima più alta], cc. 2*v*-5*v*.

[17] Cfr. M. MASOERO, *Approssimazioni successive…*, art. cit., p. 79.

raccolta che doveva essere intitolata *Rose gialle in una coppa nera*, comprendente alcuni componimenti di *Sfoghi* assieme ad altri che poi confluiranno in *Rinascita*; ciò a mio avviso aumenta la distanza tra la "dignità" di questi ultimi testi e quella di *Sfoghi*. Ha carattere di novità il componimento proemiale in inglese – aggiunto, manoscritto, in testa al faldone – preceduto da un foglio con due righe di trascurabili appunti (sul *recto*)[18] e uno schema metrico con accenti (sul *verso*)[19]. Proprio la natura manoscritta del testimone potrebbe esser causa di talune inesattezze nella trascrizione. Emendiamo qui almeno «how I moan» per «how I mean» e «thus» per «thos»[20].

«FE 3.8 contiene», invece, «la stesura dattiloscritta d*i* trentadue poesie, fatta precedere dai titoli, poi cassati, *Melanconie melanconiche* e *Le febbri di decadenza* e da un'epigrafe»[21]. Restano, non cassati nella prima pagina, l'anno di composizione («1928») e la data («21 Dicembre 1928»), probabilmente quella in cui Pavese definisce la configurazione della raccolta[22], assieme alla firma leggibile dell'autore, in alto nel margine destro. L'epigrafe[23], vergata *ex post*, è manoscritta in lapis sul *verso* del primo foglio. Proprio l'anno «1928» – considerando la posizione centrale, la doppia cornice del trattino lungo (che Pavese usa per le titolazioni definitive, soprattutto in *Lavorare stanca*)[24], e il testo stesso dell'epigrafe[25] – potrebbe esser letto come un tentativo di titolo. Molti dei componimenti del faldone recano in

---

[18] «Son cinquantanni che batto la strada […] / Flich. molti guai / non verrà mai».

[19] Sul *verso* dell'autografo recante il componimento vi sono altri trascurabili appunti («sono andato a fare la cacà»), e quello che sembra un ulteriore schema metrico. Anche sopra il primo verso della poesia c'è una frase goliardica, cassata.

[20] Cfr. [I'm all alone], PO, p. 175. Va segnalato che Masoero leggeva «moan» (ma nel secondo caso «thos[e]»), già in *Approssimazioni successive…*, art. cit., p. 94 (nota 41). Questa posizione viene però negata dalle scelte in PO.

[21] M. MASOERO, *Nota ai testi*, PO, p. L.

[22] C'è da dire che, scorrendo le date dei componimenti, l'ultimo risulta essere [Dove mi arresterò mai con me stesso] (PO, pp. 223-24), «9-10 settembre 1928». Inoltre, il faldone APX.35, contenente molte delle presenti liriche, si chiude con una data, isolata sull'ultimo foglio bianco (21v): «7 Settembre 1928» (due giorni prima del ventesimo compleanno).

[23] «Composte nell'annata dei ventanni. E disposte così in architettura rappresentativa per vedere di oggettivarmi innanzi la vita passata e perderla» (FE 3.8, c. 1*v*), PO, p. 211.

[24] Si vedano ad esempio *Ozio* (FE 5I.14, c. 2*r*), *Paesaggio* [II] (FE 5I.16, c. 1*r*), *Tradimento* (FE 5I.9, c. 1*r*), *Paesaggio* [VI] (FE 5II.87, c. 1*r*).

[25] Sulla centralità dei «ventanni» (altrimenti detti *Twenty years*) in relazione ai *Mari del Sud*, si veda A. MUSUMECI, *L'impossibile ritorno*, Ravenna, Longo, 1980, pp. 21-37. Così anche A. SICHERA, *Pavese. Libri sacri, misteri, riscritture*, Firenze, Olschki, 2015, p. 26.

intestazione titolo e numero romano (presumibilmente di un abortito ordinamento), entrambi sistematicamente cassati, assieme a segni – un circolino o una croce uncinata («quel segno cabalistico X, no 卍, che m'immagino contraddistingua le tue predilezioni»)[26] – posti in genere nel margine sinistro superiore del foglio.

In coda alle *Febbri di decadenza* troviamo i tre componimenti delle *Febbri luminose*, che verranno ricollocati da Pavese, con qualche variante, anche in apertura del *Blues della grande città*[27]. Per quanto il testimone di quest'ultima raccolta sia manoscritto, esso è sicuramente successivo alla cartella dattiloscritta che raccoglie i componimenti del 1928: fanno fede le varianti autografe collocate a margine da Pavese, e accolte – ma non tutte – nel testo manoscritto[28].

In ultimo, le poesie del *Blues della grande città* sono edite a partire dai manoscritti conservati in Archivio sotto la segnatura FE 3.13[29]. Si tratta di un faldone di 18 carte contenente tredici poesie[30]: le dieci che compongono la raccolta, precedute dalla già ricordata trilogia delle *Febbri luminose*. Proprio queste ultime poesie, assieme a *La forza primitiva* e [Un poeta è passato], sono presumibilmente 'rifiutate'

---

[26] M. MASOERO, *Nota ai testi*, PO, p. LI, che cita una lettera di Massimo Mila del 10 febbraio 1929, edita con la medesima curatela in C. PAVESE, *Lotte di giovani e altri racconti*, Torino, Einaudi, 1993, pp. 220-21. Poi anche in M. MASOERO, *Approssimazioni successive…*, art. cit., p. 83.

[27] È in questa versione che sono pubblicati, dalla stessa Masoero, in *Pavese giovane*, op. cit., pp. 33-38.

[28] Segnaliamo qui almeno la correzione di «Urli» in «Urla» nell'*incipit* del terzo componimento (*Le febbri luminose III*, PO, p. 256), già nel dattiloscritto e poi confermata dal manoscritto, segno tangibile di un'evoluzione nel gusto pavesiano, dato che, in tutta la raccolta che precede, il plurale di «urlo» è sistematicamente «urli». Alla luce di questo, ci pare impraticabile l'opzione di Capasa per il quale «le tre poesie *Le febbri luminose*», inizialmente in testa al *Blues della grande città*, sono «successivamente inserite a chiusura delle *Febbri di decadenza*»: V. CAPASA, *«Lo scopritore di una terra incognita». Cesare Pavese poeta*, op. cit., p. 84. Come fonte viene indicata in nota M. MASOERO, *Approssimazioni successive…*, art. cit., pp. 84-85. Il riferimento però non convince, dal momento che nel luogo citato leggiamo: «la trilogia *Le febbri luminose*, già presente in *FE 3-8*» (ovvero, concordemente alla nostra posizione, nel dattiloscritto delle *Febbri di decadenza*; ivi, p. 85). Oltre alle evidenze testuali qui accennate, avrebbe perso di coerenza l'opzione della curatrice per la 'prima' voce del poeta. Così *Lavorare stanca* viene edito scegliendo come riferimento la *princeps*; così le liriche in comune tra *Sfoghi* e *Rinascita* sono pubblicate nella versione manoscritta (precedente a quella dattiloscritta di *Rinascita*); così le *Febbri luminose* vengono edite a partire dal dattiloscritto delle *Febbri di decadenza* (precedente la versione manoscritta del *Blues*).

[29] Nella già citata *Nota ai testi*, PO, p. LI, Masoero indica FE 3-12, che invece raccoglie *Passaggio all'India*, traduzione parziale del whitmaniano *Passage to India*, edita da M. PIETRALUNGA, *Il mito di una scoperta: Pavese traduce 'Passage to India' di Walt Whitman*, in *Cesare Pavese.* Atti del convegno internazionale di studi (Torino-Santo Stefano Belbo, 24-27 ottobre 2001), a cura di M. Campanello, Firenze, Olschki, 2005, pp. 111-29. Anche per Capasa (ipotizziamo sulla scorta di Masoero) le liriche sono «fra i manoscritti di FE 3-12». V. CAPASA, *«Lo scopritore di una terra incognita». Cesare Pavese poeta*, op. cit., p. 84.

[30] Un testimone ciascuna, ma due per *Jazz melanconico* e tre per [Questa città mi ha vinto come un mare].

da Pavese tramite l'apposizione di un «no» in lapis nel margine sinistro superiore del primo foglio di ognuna di esse[31].

Riassumiamo, per comodità del lettore, il testimone adoperato di volta in volta dall'editore:

- *Sfoghi* FE 3.1 (manoscritto)
- *Rinascita* FE 3.3 (dattiloscritto)
- *Le febbri di decadenza* FE 3.8 (dattiloscritto)
- *Blues della grande città* FE 3.13 (manoscritto).

Lingua

Chiarita la diversa origine e consistenza di queste raccolte, già ad un primo sguardo sulla lingua risulta in tutta evidenza una delle peculiarità formali della preistoria pavesiana: le oscillazioni morfologiche e di registro. Scorrendo i testi in superficie, troviamo:

Sfoghi: «dinanzi» e «dinnanzi», «susurro» ma «sussultante», «o» e «oh» (vocativi), «angosce» ma «caccierà», «incendî» e «angoscïosamente» ma «quieta», e però «pigolio» e «cinguettio»[32].
Rinascita: preposizioni articolate univerbate come «colle» (per 'con le'), «grand'urli» (al posto di 'urla' o 'grandi urla')[33]; scempiature come «sopratutto» e «sopratutti» (ma «sopraffatto»)[34] «femineo» e «feminee» (ma «femmine»)[35], fino agli 'scorretti' «guancie»[36] e «accascierò»[37]. Due scempiature particolari come «adosso»[38] e «inanzi»[39], risultano invece dalla mancata correzione del refuso presente nel dattiloscritto, dato che in entrambi i casi sul manoscritto i due lemmi sono attestati nella forma consueta[40].

---

[31] Cfr. anche M. MASOERO, *Nota ai testi*, PO, p. LI: «Verosimilmente la raccolta doveva ridursi a otto poesie (le sette appena citate e *Questa città mi ha vinto come un mare*, tutte del 1929), o, meglio, a dieci, escludendo solo la trilogia».
[32] Non «pigolío» né «cinguettío» come ci si potrebbe aspettare, e come avverrà in *Lavorare stanca* (1943).
[33] Cfr. *supra*, nota 28. La lirica è in PO, pp. 256-57.
[34] [Al lento vacillare stanco], PO, p. 184.
[35] *Profumi*, PO, p. 180.
[36] [Al lento vacillare stanco], PO, p. 185. Così in Ds, ma «guance» nel manoscritto (APX.34, c. 4*v*). *Idem* per «porpureo» (PO, p. 184) ma «purpureo» in Ms (APX.34, c. 3).
[37] [Mio povero vecchio], PO, p. 206. *Idem* in APX.32, c. 17.
[38] [O ballerina ballerina bruna], PO, p. 202.
[39] [Penso, bambina, quando accanto a te], PO, p. 208.
[40] «addosso» (APX.32, c. 15), «innanzi» (APX.34, c. 23). Inoltre, già nella copertina delle *Febbri* (FE 3.8) leggiamo «innanzi».

Febbri e *Blues*: ancora le preposizioni articolate «cogli», «colla» e «colle», la geminazione di «ebbrezze» «ubbriachezze» e «abbiezione», i già rilevati «urli» (poi «urla»), le oscillazioni tra «sussultare» e «susurrare»[41] (ma «sussurrare» nel manoscritto)[42] e tra «sé», «sé stesso» e «se stesso», addirittura all'interno dello stesso componimento[43]. Da sottolineare, l'uso introdotto a quest'altezza da Pavese – per quanto non sistematico –[44] di segnalare l'accento tonico sulle parole sdrucciole, che sarà proprio anche del *Blues* («ròndini»[45], «vòlano»[46], «gràvano»[47], «pèsano»[48]). Poiché pare improbabile una immediata derivazione ispanica, facciamo riferimento all'*usus* di Carlo Dossi, da questi spiegato come 'regola' di Cattaneo[49].

Tali incertezze subiranno una drastica riduzione nel corso del tempo, ma non saranno del tutto estinte: ad esempio, ancora nella stesura dei *Mari del Sud* persiste l'uso univerbato della preposizione articolata[50].

Ciò che invece contrasta nettamente con la *facies* dell'esordio è una curvatura della lingua nel senso dell'aulico e del letterario del tutto estranea al poeta di *Lavorare stanca*; sia a livello morfosintattico – le numerose apocopi poetiche[51], pronomi come «ella», le invocazioni e interrogazioni retoriche – che lessicale:

[41] [Mi dicono che queste mie parole], PO, p. 216.
[42] APX.32, c. 22.
[43] Nella lirica [Ogni notte, tornando dalla vita], PO, p. 251 (da FE 3.8, c. 33) le abbiamo tutte e tre in compresenza, ai vv. 13, 22, 27.
[44] Oltre a «làcera» (verbo) «sòffoca» (verbo) e «sòffoco» (sostantivo), «affàscina» (verbo) e «allùcino» troviamo «splendida», «dolgono» e altre sdrucciole non accentate.
[45] [Ròndini lente], PO, p. 267.
[46] *Ibidem*.
[47] *A solo, di saxofono*, PO, p. 269.
[48] Ivi, p. 270.
[49] C. DOSSI, *La desinenza in a*, p. 5: «In questo volume, oltre i sòliti, si adottàrono ex-novo o si applicàrono in modo inconsueto i seguenti segni di interpunzione e d'accentazione: 1° il «due vìrgole», altra pàusa secondaria, maggiore della sèmplice vìrgola, minore del punto e vìrgola. Vedi, per la giustificazione di questo quarto tempo letterario d'aspetto, la nota aggiunta alla «Colonia felice», pag. 175 della sua ùltima edizione (Roma, Sommaruga, 1883); 2° l'«accento grave(`)», che, seguendo la regola di Carlo Cattaneo, già seguita da Pàolo Gorini e da altri, fu impiegato a segnare tutte le parole non solo tronche (precipitò) ma semitronche (precipitài) nonché sdrucciole (precìpiti), bisdrùcciole (precìpitano) e trisdrucciole (precìpitanosi). Le parole senza accento dèbbono quindi considerarsi come piane (precipitare) o semipiane (precipuo). Dell'accento acuto (´) non s'è fatto caso, ritenendolo superfluo; né si adoperò il circonflesso che a semplice indicazione delle parole sincopate (raccôrre per raccògliere)». Da [https://www.liberliber.it/mediateca/libri/d/dossi/la_desinenza_in_a/pdf/la_des_p.pdf].
[50] All'altezza del v. 16 della quarta lassa leggiamo «colle mani alla schiena ed il volto abbronzato» (FE 5II.38, c. 1), dove poi sarà «con le mani alla schiena e il volto abbronzato» (*I mari del Sud*, PO, p. 8).
[51] Ad esempio, «corron» (PO, p. 154), «s'ammassan» (PO, p. 158), «risorger», «pe 'l cielo azzurro» e «pe' i sensi» (PO, p. 157).

Sfoghi: i danteschi «plaga» e «sillabe» (per «parole», cassato in manoscritto)[52], «meriggio», gli avverbi «lungi» e «donde», gli aggettivi «efimero», «alabastrino», «vanenti» in riferimento a 'colli' (ma già a quest'altezza incalzato dalla *lectio* alternativa «velati»)[53], i verbi «acqueta» e «s'acqueta», e «spirare» per 'morire'.
Rinascita: l'aggettivo «tepida», i verbi «contragge», «sugge» (anche nelle forme «suggo», «suggiamo»), i sostantivi «brama» e «ambagi».
Febbri: «anelanti»[54], «infranto»[55], «lupanare»[56].
Blues: «anelito»[57], «aderge»[58], «chiarità»[59], «tedio»[60] e il dantesco «rugghiare»[61].

Tutti questi lemmi, infatti, sono ad occorrenza zero nelle poesie del Pavese maturo.

Pure per quanto concerne la struttura dei testi, il punto di partenza è tradizionale. Già all'altezza di *Sfoghi*, registriamo l'utilizzo di forme chiuse o molto bilanciate. Si veda il sonetto *Beata Beatrix*, con rime ABBA BAAB e le due terzine finali a specchio CDE EDC[62], o le due quartine rimate e iterate con variazione di [Oh, vagare con lei la sera scura]. La tensione – che poggi su iterazioni di sintagmi[63], singoli lemmi[64], o strutture sintattiche (soprattutto interrogative ed esclamative retoriche) [65] – ci pare possa dirsi centripeta, caratterizzando in egual misura liriche composte da una sola unità frasale (in specie le prime, veri e propri frammenti) ed esperimenti più distesi, come i cinque componimenti raggruppati sotto il titolo *D'estate*.

Rispetto a questo momento iniziale, il differente statuto di *Rinascita* è leggibile anche nell'accresciuta estensione dei componimenti – adesso meno episodici –

---

[52] FE 3.1 c. 5*v*.
[53] *D'estate*, PO, p. 158, in nota.
[54] [Tutta la perfezione], PO, p. 213.
[55] [Brevi attimi di gioia], PO, p. 225.
[56] [Pover'anima pallida], PO, p. 226.
[57] *La forza primitiva*, PO, p. 262.
[58] Ivi, p. 263.
[59] [La gran città schiacciata dalle nubi], PO, p. 272.
[60] *Ibidem*.
[61] «Lungo le strade rugghiano / infrangendosi in scoppî / le forze inesorabili». *Un poeta è passato*, PO, p. 263. Cfr. *If.* XXVII, 58-59: «Poscia che 'l foco alquanto ebbe rugghiato / al modo suo».
[62] Inusuale, ma attestato. Cfr. in proposito S. ORLANDO, *Manuale di metrica italiana*, Milano, Bompiani, 1993, p. 188.
[63] Cfr. ad esempio [Sempre sentirmi meschino meschino], PO, p. 152.
[64] Cfr. [Perché la sera, se mi cade il capo], PO, p. 153.
[65] Cfr. ad esempio [Oh, quando mai ritroverò un'idea], PO, p. 155.

costruiti attraverso procedure d'accumulazione di immagini che possono ricordare i cataloghi whitmaniani[66]. Ciò avviene per contrastare le derive centrifughe a cui Pavese si espone con liriche che arrivano anche a 159 versi[67]. Risultano così molto utili le strategie che aveva sperimentato su "distanze" più brevi: si fanno frequentissime le iterazioni, le anafore, la ripetizione anche di interi versi[68]; insistita la ricerca di una circolarità strutturale[69]. Diverso è il caso delle numerosissime epanalessi – «parlarle parlarle sommesso»[70], «non potrei non potrei credere umana»[71], «sono solo solo»[72], «non posso più non posso»[73], «per me solo per me solo»[74], «sono io sono io il vile»[75] e così via – che, pur testimoniando un certo grado di immaturità tecnica del giovane poeta, assolvono ad una funzione patetico-espressiva.

Intertesti

Proprio il 'pedale' del patetico ci consente di effettuare una piccola deviazione nel risalire il corso della vocazione pavesiana. Il medesimo intento connota, infatti,

[66] Si veda ad esempio *Profumi* (PO, pp. 179-81) o *Mio povero vecchio* (PO, pp. 206-207). Un coevo appunto di Pavese – in APX.24, c. 2 – a proposito di Whitman (*There was a child went forth*) recita: «poesia della scoperta e del senso meravigliato non sta mica nel dirlo diventato questo e quello (chè son parole) ma nel descrivere così sobriamente e attentamente, senza riposo e questo può essere guida a tutte le poesie che non sono che descrizione ma siccome son viste sempre così sobriamente e attentamente a catalogo sono anche loro meraviglie davanti al mondo». Il «chè» conserva l'*usus* d'autore, ma è causale.
[67] Cfr. [Al lento vacillare stanco], PO. p. 183.
[68] Ad esempio: «la vita orrenda, sempre uguale, / e il martellare dei pensieri inutili, / l'interminabile struggermi grigio» (PO, pp. 183 e 185-86); oppure «Penso, bambina, quando accanto a te / potrò ancora sognare per un'ora / […] e nessuno vedrà, nessuno saprà mai» (PO, p. 208); o ancora «tanto semplice che fa battere le mani ai bambini / tanto tremendo che fa rabbrividire i santi» (*Profumi*, PO, p. 180), nel quale il parallelismo era originariamente esasperato dall'anafora («tanto semplice […] / tanto semplice»), di cui reca ancora traccia la cassatura del Ds. Se questi indizi fanno sistema non dovrebbe essere peregrino ipotizzare in Pavese un'istintiva concezione della poesia come canto, che, dopo lo sforzo costruttivo di *Lavorare stanca*, si riproporrà "circolarmente" nell'ultima stagione.
[69] Cfr. [Oh! Chioma d'Oro, bella ballerina], PO, p. 176; [Oh ballerine dalle coscie nude], PO, 177; *Profumi*, PO, pp. 179-181; [Ti ho sempre soltanto veduta], PO, p. 203.
[70] [Sul fianco d'una collina], PO, p. 188.
[71] *Ibidem.*
[72] *Ibidem.*
[73] [Ti son caduto accanto], PO, p. 190.
[74] *Ibidem.*
[75] [Tu sei per me una creatura triste], PO, p. 193.

sia l'utilizzo del verbo «gonfiare»[76] per descrivere la piena dell'emozione («che gonfia l'animo»[77], «gonfio di pianto»[78]), che la presenza di verbi come «tremare» o «sfiorare», appartenenti al lessico dello *shock*[79]. Sono indizi di un dialogo (poetico ed esistenziale) fitto di riferimenti primonovecenteschi[80], colto tangenzialmente anche dalla Guiducci quando individua come centrale in questo Pavese la condizione del «*raté*, lo sradicato, colui che assiste allo spettacolo[81], "il vagabondo arrabbiato della vita pubblica"»[82]. La frequentazione dei poeti decadenti – esibita nelle *Febbri*, ma presente quantomeno da *Rinascita* – emerge anche nell'opzione per vocaboli come «struggere» e «struggimento», «ardere», e nella scelta di temi come la consunzione d'amore[83], la disperata attesa/ricerca della donna, il titanismo e la confusione tra vita e arte[84].

Ancora una volta, contrariamente agli usi del poeta maturo, in questi testi l'elemento letterario viene ostentato: avevamo intravisto Dante, ma notiamo anche Petrarca[85] e Leopardi all'altezza di *Sfoghi*. Per esempio nell'*enjambement* «infinito /

---

[76] *Beata Beatrix*, PO, p. 151; [Mi atterrisce il pensiero che io pure], PO, p. 160; [Oh nulla nella vita c'è che valga], PO, p. 170.
[77] [Ma perché prendersela tanto coi poveri suicidi?], PO, p. 209.
[78] [Al lento vacillare stanco], PO, p. 185.
[79] La definizione è di Taffon (G. TAFFON, *Le parole di Sbarbaro*, Bonacci, Roma, 1985, p. 40, nota 47) a proposito di Sbarbaro, individuando lemmi che descrivono «l'emozione improvvisa che oggetti e fenomeni provocano» nel poeta, «il subitaneo sommovimento e la corrispondente risposta psichica ed emotiva». Questo particolare uso di «gonfiare» ha parecchie attestazioni in Sbarbaro: «Il mio cuore si gonfia per te, Terra» (C. SBARBARO, *Il mio cuore si gonfia per te, Terra*, in ID., *Pianissimo*, Venezia, Marsilio, 2001, p. 65). Diversa sfumatura semantica avrà il verbo in *Lavorare stanca*. Si veda ad esempio il *Dio-caprone*: «La capra, che morde / certi fiori, le gonfia la pancia e bisogna che corra».
[80] Gli studi hanno riguardato sia poeti geograficamente vicini come Gozzano (il celebre articolo di L. MONDO, *Fra Gozzano e Whitman: le origini di Pavese*, art. cit., pp. 3-21), Cena e Thovez (U. MARIANI, *Thovez nell'adolescenza e nella maturazione poetica di Cesare Pavese*, in «Convivium», XXXVI, 3, Bologna, 1968, pp. 309-38), Jahier (A. ANDREOLI, *Il mestiere della letteratura*, Pisa, Pacini, 1977, pp. 19-55) sia più "lontani", come Ungaretti (A. ANDREOLI, *Nella selva ermetica*, in EAD., *Il mestiere della letteratura*, op. cit., pp. 57-96) e Baudelaire (per il quale è sempre validissimo L. PERTILE, *Pavese lettore di Baudelaire*, in «Revue de Littérature Compareé», XLIV, 3, Parigi, 1970, pp. 333-55). Al novero aggiungiamo Leopardi, che di certo Novecento è il padre (ancora A. ANDREOLI, *La memoria leopardiana*, in EAD., *Il mestiere della letteratura*, op. cit., pp. 97-126, e soprattutto M. RUSI, *Le malvage analisi. Sulla memoria leopardiana di Cesare Pavese*, Ravenna, Longo, 1988).
[81] Si veda: «lo spettacolo del mondo / sempre uguale». *Al lento vacillare stanco*, PO, p. 183.
[82] A. GUIDUCCI, *Il mito Pavese*, Firenze, Vallecchi, 1967, p. 58.
[83] Cfr. [Oh nulla nella vita c'è che valga], PO, p. 170.
[84] Cfr. [Oh, quando mai ritroverò un'idea], PO, p. 155; [Mi atterrisce il pensiero che io pure], PO, p. 160; [Logoro, disilluso, disperato], PO, p. 165; [Andare per le vie tristemente], PO, p. 169; [Senza una donna da serrarmi al cuore], PO, p. 172.
[85] Ad esempio, [Le vigne tutte non hanno più un grappolo], PO, p. 154: «io cammino pensoso».

dolore» di *Beata Beatrix*[86], o nel notturno lunare del componimento 10: «Alberi scuri m'avvolgono intorno / e azzurrina risplende nel ciel pallido / la luna che sui colli, tutti boschi, / getta il suo lume come un velo lieve»[87]; leopardiane presenze sono adombrate dall'incertezza tra «m'avvolgono» (in corpo) e «mi chiudono» (in interlinea superiore) nello stesso componimento[88], e soprattutto dall'*incipit*, poi cassato, di [Sul fianco d'una collina][89]: «Qui, sulla vetta riarsa del colle, / sparsa d'una breve erba disseccata…»[90]. Contestualmente, si aggiungano le 5 occorrenze di «infinito», di cui una «questo infinito»[91].

Più avanti, fino al *Blues*, anche il Montale dei *Limoni* sembra alluso dall'«alito bagnato della *pioggia*. / Un respiro dell'*anima*, / via dal *tedio* e dal *freddo*, / una *porta* di liberazione»[92] («La pioggia stanca la terra, di poi; s'affolta / il tedio dell'inverno sulle case, / la luce si fa avara – amara l'anima. / Quando un giorno da un malchiuso portone»)[93].

Prospettive

Abbiamo visto come le fonti – non esaurite dalla breve rassegna precedente – agiscano in maniera scoperta nelle liriche giovanili. È una costruzione di significati che verrà invece criptata dal Pavese autore[94], tutto inteso a far sì che l'incremento di senso nella sua scrittura venga fuori dal rapporto interno tra gli elementi di un «tutto

---

[86] *Beata Beatrix*, PO, p. 151.
[87] [Per la gran notte sol rompe il silenzio], PO, p. 163. Fin troppo facile accostarlo ad *Alla luna* per il colle, la selva, e la luminosità velata.
[88] *Ibidem*. La variante è segnalata in nota.
[89] [Sul fianco d'una collina], PO, p. 187.
[90] APX.61, c. 27*v*. Si confronti con G. LEOPARDI, *La ginestra*, in ID., *Canti*, Milano, Bur, 1998 (2009), p. 579: «Qui sull'arida schiena / Del formidabil monte…».
[91] Cfr. G. LEOPARDI, *L'infinito*, in ID., *Canti*, op. cit., pp. 303-306.
[92] [La gran città schiacciata dalle nubi], PO, p. 272. Il corsivo è mio.
[93] E. MONTALE, *I limoni*, in *Tutte le poesie*, a cura di G. Zampa, Milano, Mondadori, 1984 (2012), p. 12.
[94] Così, icasticamente Mutterle, a partire dal 'caso Leopardi': «con Pavese, lo stesso concetto tradizionale di fonte letteraria tende a vacillare. La citazione implicita di Pavese, quella prediletta da lui di gran lunga, porta a introiettare e deconstestualizzare gli autori in un dialogo continuo e depistante, spesso antagonistico, composto di battute allusive e risposte a distanza». A. M. MUTTERLE, recensione a *Le malvage analisi*, in «Studi Novecenteschi», XVI, 37, giugno 1989, p. 189. Anche Michele Tondo, a proposito del rapporto con Whitman, aveva rilevato questa reticenza pavesiana ad «esibire le proprie ascendenze culturali» (M. TONDO, *L'incontro di Pavese con Whitman, la tesi di laurea*, in «Il ponte», XXV, 5, maggio 1969, p. 709).

sufficiente»[95]. La stessa esigenza comporterà il postremo sacrificio[96] dell'io lirico – onnipresente e appiattito sull'io biografico, almeno tra *Sfoghi* e *Rinascita* – senza, tuttavia, che ciò impedisca, anche *in praesentia*, rari momenti in cui, volgendo lo sguardo intorno, quell'io scovi nella realtà fattori in grado di accendere il suo interesse. La prima occasione di una certa rilevanza è quella evocata compattamente dai componimenti di *D'estate*: commozioni paesaggistiche santostefanesi filtrate da un occhio, un volto, un orecchio, in armonia col pacifico scorrere della natura. Questo della natura si configura già come un polo sicuramente positivo per il soggetto, il quale, come dicevamo, sovrintende fin qui a tutte le poesie; anche a quelle che hanno al centro un paesaggio: «Le vigne tutte non hanno più un grappolo […] / *io* cammino pensoso»[97], «*Mi* ondeggia ancora innanzi agli occhi il ramo»[98], «Molli le rame s'agitano in alto […] / *odo* lontano»[99], e così via[100].

Questo comodo cantuccio viene abbandonato quando il ragazzo del Belbo, e la sua poesia, scoprono la città. *Rinascita* offre così un campionario di luoghi e personaggi più vario rispetto alla raccolta precedente: le Langhe lasciano spazio ad attori appartenenti alla scena urbana, l'incanto bucolico simil-recanatese a suggestioni derivate da Heine[101]. La ballerina «bruna»[102] (Milly) o dalla «Chioma

---

[95] *Il mestiere di poeta*, PO, pp. 111.

[96] Comunque non prima di *Lavorare stanca*: «Coraggio, e ricordati che questa opera si ha solo creando una figura staccata che potrà interessare gli uomini anche quando tu sarai morto» (APX.52, c. 73*v*).

[97] [Le vigne tutte non hanno più un grappolo], PO, p. 154. Si noti anche il debito petrarchesco dell'immagine. Cfr. *supra*, nota 85.

[98] *D'estate*, PO, p. 157.

[99] *Ibidem*. Si sarà notata l'alternanza fra «le rame» e «il ramo». La forma femminile – che si vuole toscana, sebbene attestata nel Novecento in Corazzini e Montale (3 occorrenze totali, 2 negli *Ossi*, editi nello stesso periodo di questi tentativi di Pavese; VOC, p. 817) – è un *hapax* nella poesia pavesiana, che successivamente preferirà il maschile. Per una più ampia recensione delle oscillazioni morfologiche, cfr. *supra*.

[100] Il corsivo è nostro. Eccezion fatta per il secondo esempio, una tecnica simile (ma più scaltrita) è notata da Bàrberi proprio in relazione ai *Paesaggi* di *Lavorare stanca*. Cfr. G. BÀRBERI SQUAROTTI, *Lettura di 'Lavorare stanca'*, in *Il mestiere di scrivere. Cesare Pavese trent'anni dopo.* Atti del convegno (Santo Stefano Belbo, 13 dicembre 1980), Quaderni del Centro Studi Cesare Pavese, Comune di Santo Stefano Belbo, 1982, pp. 37-62 (cfr. a p. 40).

[101] Cfr. *supra*, nota 16. L'influsso del tedesco nella formazione di Pavese ha goduto di uno spazio crescente a partire dalla pubblicazione di M. LANZILLOTTA, *Materiali pavesiani*, in «Filologia Antica e Moderna», 13, 1997, pp. 101-13. L'edizione della traduzione parziale di *Der Will zur Macht* di Nietzsche e poi di *Weltgeschichtliche Betrachtungen* di Jacob Burckhardt, entrambe rinvenute tra le carte di Pavese, è stata curata da M. GIACOMARRO, *Per un inedito Pavese 'nietzschiano'. Il caso della traduzione di* Der Wille zur Macht, in «Rivista di Letteratura italiana», 2, Pisa-Roma, Fabrizio Serra Editore, 2015, pp. 87-100. Infatti, sulla funzione Nietzsche dentro i *Dialoghi con Leucò* sente la necessità di esprimersi L. MONDO, *Pavese*

d'oro»[103] (Luty) e le ballerine «dalle coscie nude»[104] sono osservate insieme a un vecchio[105], a un mendicante ritratto di fronte alle vetrine dei *Profumi*[106]; vi sono poi i primi accenni elettrici di «navi enormi / […] argani, / […] sibili, […] antenne / protese sull'infinito»[107], cadenze "futuristiche"[108] qui solo accennate. Sembra tutto accennato, in verità, anche il tentativo di conoscere paesaggi e personaggi.

Lo sguardo del soggetto, che pure si interroga sul mondo, si ferma all'involucro, è epidermico. Il tu femminile, non assente da *Sfoghi*[109], qui subisce una vera e propria ipertrofia. La configurazione che assume è però quella di sfuggente/struggente oggetto, di un desiderio non di rado definito come «triste»[110]. Le cose, le persone non tradiscono i loro intimi segreti: «perché mi sei apparsa così strana / […] io non so più vedere che il tuo corpo / e i tuoi grandi occhi chiari, da bambina?»[111]. Alla stessa sensazione concorrono l'uso diffuso di verbi come, appunto, «apparire»[112] o «parere»[113]. Una linea conoscitiva che è esemplificata da un

---

lettore di Nietzsche, in *Cesare Pavese.* Atti del convegno internazionale, art. cit., pp. 13-18. Manca, tuttavia, uno studio sull'influenza di Heine nella poesia giovanile di Pavese.

[102] [O ballerina ballerina bruna], PO, p. 202.

[103] [Oh! Chioma d'Oro, bella ballerina], PO, p. 176.

[104] [Oh ballerine dalle coscie nude], PO, p. 177.

[105] Cfr. [Mio povero vecchio], PO, pp. 206-207.

[106] *Profumi*, PO, p. 179.

[107] *Al lento vacillare stanco*, PO, p. 184. C'è da aggiungere che le ultime carte del faldone, cassate, recano traccia di una progettata divisione interna dell'opera, in tre momenti – «I. *L'anima*; II. *La vita*; III. *La morte*» – sigillati ognuno dall'epigrafe di un poeta: Dante per la prima sezione, Whitman per la seconda, D'Annunzio e Shakespeare. Cfr. anche M. MASOERO, *Approssimazioni successive…*, art. cit., pp. 79-81. La citazione whitmaniana («A life immense in passion, pulse, and power», da FE 3.8, c. 35*v*) è un verso di *One's-self I sing* – «Of Life immense in passion, pulse, and power, […] The Modern Man I sing» (WALT WHITMAN, *One's-self I sing*, in ID., *Foglie d'erba*, a cura e con un saggio introduttivo di M. Corona, traduzione di M. Corona, Milano, Mondadori, 2017, «I Meridiani», p. 6) – che rende appieno il carattere programmatico del libro: la centralità del moderno; il progetto è poi abbandonato («Macchè epigrafi!» si legge nella stessa carta). Un altro indice, che sembra copia in pulito di questo, ma con qualche modifica (ad esempio, l'aggiunta della trilogia delle *Febbri* alla sezione «La vita») è presente in APX.44, c. 10. La raccolta si intitolerebbe «Accanto al mondo».

[108] Per quanto Pavese stesso sia consapevole di non potersi attribuire «la sanità dei futuristi, la loro leggerezza e naturalezza creativa» (ad Augusto Monti, Torino 23 agosto 1928): C. PAVESE, *Lettere 1924-44*, a cura di L. Mondo, Torino, Einaudi, 1966, p. 104.

[109] Cfr. [Infinito stellato, tu, notte alla mente], PO, p. 150; [Ti vidi un giorno per alcuni istanti], PO, p. 156.

[110] Cfr. [Tu sei per me una creatura triste], PO, pp. 193-94; [Penso, bambina, quando acconto a te], PO, p. 208.

[111] [Oh! Chioma d'Oro, bella ballerina], PO, p. 176.

[112] *Ibidem*; [Oh ballerine dalle coscie nude], PO p. 177; [Ti amo, bambina], PO, p. 195; [La rosa che mi hai data è tanto triste], PO, p. 199.

passaggio della prosa finale: «sublimità, lotta ideale, rinuncia»[114]. Le scosse (*shock*), gli eventi della realtà non provocano alcuna risposta da parte del soggetto, che si limita a prendere atto dell'irreversibilità della sua condizione, ignorando nel presente quegli accadimenti che potrebbero prospettare un cambiamento, e in definitiva rifiutando pregiudizialmente l'altro da sé[115].

Tale dinamica non viene superata nelle *Febbri*, dove, ancor più che in precedenza, le parole del poeta – sprofondando, innalzandosi di fronte allo spettacolo gigantesco[116] della modernità[117] – diventano insieme «urli lanciati al cielo»[118] e «tormento / di non aver urlato / che tanto era inutile»[119]. È un dibattersi (di)sperato e temuto, insufflato da forze enormi (la folla, la città, l'anima del poeta) ma assediato – ancora una volta – dall'inutilità, dagli «spasimi»[120] di un'anima «accesa e sconvolta, / e poi lasciata stanca / a mordere se stessa»[121].

Anche qui, dunque, la lotta sporadicamente appartiene allo svolgersi della poesia: è più spesso rimandata, agognata o già finita. Osserviamo, per la prima volta, il futuro come chiave di un componimento[122], con una procedura che troveremo molto più avanti, in *Verrà la morte* com'è noto. Accanto all'usato tu femminile – ma qui meno pervasivo, anzi «fragile»[123], in forse, quasi sul punto di svanire[124] – alcuni personaggi conquistano il centro dello spazio lirico. Sono evidenti rappresentazioni dell'io (due poesie dedicate non a caso, al Titano), ma vengono ritratti – è questa la

---

[113] *Profumi*, PO, p. 179; [Ti son caduto accanto], PO, p. 189 (3 occorrenze); [Le tue mani pallide], PO, p. 192 (2 occorrenze); [La rosa che mi hai data è tanto triste], PO, p. 200; [O ballerina ballerina bruna], PO, p. 202; [Ti ho sempre soltanto veduta], PO, p. 203.
[114] [Un tempo nel mondo], PO, p. 205.
[115] «un soggetto lirico bloccato, che 'sfoga' sulla pagina la propria impotenza e la propria angoscia»: A. SICHERA, *Pavese*, op. cit., p. 17.
[116] «di fronte / alla città gigantesca». [Pover'anima pallida], PO, p. 226.
[117] «in mezzo a tanta forza / della città d'acciaio e di pietra, / che ti sovrasta altissima». *Ibidem*.
[118] [Mi dicono che queste mie parole], PO, p. 216.
[119] [Lontano, nella notte, oltre la morte], PO, p. 217.
[120] [Mi dicono che queste mie parole], PO, p. 216.
[121] [In nessun luogo trovo più una pietra], PO, p. 219.
[122] Cfr. [Penso la mia vecchiezza solitaria], PO, p. 236.
[123] Cfr. ad esempio, [Ti vedo vivermi accanto leggera], PO, pp. 241-42.
[124] Cfr. ad esempio, [Sei scomparsa per sempre], PO, p. 243; [O ballerina bruna], PO, pp. 244-45; [Stasera, per un attimo], PO, p. 246.

novità – in terza persona[125]. Pure l'io si carica di sfumature sorprendentemente cristiche (un Cristo, però, "da catechismo": «In nessun luogo trovo più una pietra / dove posare il capo»)[126], tuttavia riassorbibili e riassorbite entro la figura classica del *viator*[127].

Non muta lo scenario della città – «notturna»[128], dai «viali di vertigine»[129], dalle case «geometriche»[130], «immobili», «indifferenti» –[131] se non a momenti, nel rapsodico *Blues*: il poeta è ancora ritratto come un titano «e ha gesti grandi, come chi combatta»[132].

«Del conseguimento della maggiore età»

Già a partire da *Rinascita*, però, può notarsi come di fianco a incertezze e oscillazioni, a un possesso non ancora saldo, convivano tensioni metamorfiche rivelanti un'intensa ricerca poetica. Alcuni luoghi nascondono intuizioni che saranno proprie della grande poesia pavesiana, come, ad esempio, il "rapporto fantastico" tra soffio del vento e respiro rintracciabile nella già citata [Sul fianco d'una collina][133], e che ritroveremo ancora in *Paesaggio* [I], ma anche in *Una stagione* e *Piaceri notturni*; o quella «strana luminosità bianca, / immensamente lontana»[134] che anticipa epifanie di *Lavorare stanca*: l'apparizione dell'«ignota straniera […] / bianca abbagliante»[135] di *Donne appassionate*; espressioni come «il corpo scoperto tra le

[125] Anche Mondo sottolinea questo incipiente affrancamento (il riferimento è proprio alla poesia *O Titano fallito*) «dalla presenza assillante dell'io». L. MONDO, *Quell'antico ragazzo. Vita di Cesare Pavese*, Milano, Rizzoli, 2006, p. 33.
[126] [In nessun luogo trovo più una pietra], PO, p. 219.
[127] La poesia si apre infatti così: «Tutto mi è morto intorno / e sono come un povero viandante / che trema di stanchezza dentro il buio». [Tutto mi è morto intorno], PO, p. 221.
[128] [Un poeta è passato], PO, p. 263.
[129] [Luci mute ingioiellano la notte], PO, p. 264.
[130] *La forza primitiva*, PO, p. 261.
[131] *A solo, di saxofono*, PO, p. 269.
[132] [Un poeta è passato], PO, p. 263.
[133] «Sul fianco d'una collina / si stende un sentiero sassoso / dalle larghe curve che indugiano nell'ascesa lenta / alla vetta lontana. / [...] E nulla si muove / tranne il lieve respiro / che accarezza tutto d'intorno / e discende dal cielo». [Sul fianco d'una collina], PO, p. 187.
[134] [Le tue mani pallide], PO, p. 192.
[135] *Donne appassionate*, PO, p. 59.

vesti»[136] o «l'urto del sangue»[137] che precorrono rilevanti nuclei semantici dell'opera solariana. Certo, questi lucori barbagliano da un olezzante profluvio di spasimi, lamenti, pianti e schianti, e assortite mestizie tipiche della *koiné* decadente *fin de siècle*, insieme a sintagmi del tutto tradizionali come quelli rilevati nella sezione linguistica.

A partire dalle *Febbri*, tuttavia, proprio l'area del «corpo» e del «sangue»[138] cresce in peso e spessore, come segno di un contatto col reale che finalmente comincia a diventare tessuto di poesia. Accanto alla connotazione di "ferita" («anima maledetta, / questa notte ritorni a insaguinarti»)[139], il lemma «sangue» inizia a svilupparsi come veicolo identitario: «gli sguardi noncuranti / di quelli che ti possiedono viva / ti scuotono l'intimo sangue»[140]. Il corpo altresì, fin qui in posizione ancillare rispetto all'anima, si illumina di una centralità nuova, nella strada verso l'altro: «la gioia più straziante della vita: / il tremore del corpo che si dona»[141], «un corpo lancinante / avrà il potere di schiantarmi il petto»[142]; ancora un patire, ma sulla carne e per un incontro. Transitivamente, la concezione globale della poesia subisce una ricalibratura verso questa configurazione fisica: «Fantastico che queste mie parole / siano tutta la stretta del tuo amore, / il sorriso del tuo corpo»[143]; «che cosa sono poi queste parole / altro che la frenetica / ebbrezza disperata dell'abbraccio / di

---

[136] [Oh! Chioma d'Oro, bella ballerina], PO, p. 176.

[137] [Ti ho sempre soltanto veduta], PO, p. 203. Ma si veda anche lo slittamento da «cuore» a «sangue» di [La rosa che mi hai data è tanto triste], PO, p. 198, e la prosa [Ma perché prendersela tanto coi poveri suicidi?], PO, p. 209: «Se martire è colui che testimonia colle sue sofferenze e il suo sangue la sincerità del suo pensiero…».

[138] Cfr. [Mi struggo di pensare], PO, p. 215; [Mi dicono che queste mie parole], PO, p. 216; [E ancora questa notte, anima mia], PO p. 240; [Per tutta l'esistenza], PO, p. 242; [Solo, senza neanche più me stesso], PO, p. 250.

[139] [E ancora questa notte, anima mia], PO p. 240.

[140] [Tutta la perfezione], PO, p. 214. In verità già in *Rinascita*, nelle liriche scritte tra agosto e settembre del 1927, si trova il verso «una febbre sensuale che mi rugge nel sangue» PO, p. 183 e p. 195 (in quest'ultima occasione, spezzato: «una febbre sensuale / che mi rugge nel sangue»).

[141] [Dove mi arresterò mai con me stesso?], PO, p. 224.

[142] [Brevi attimi di gioia], PO, p. 225. Se lo schianto è un *topos* di questa prima poesia di Pavese (es: «mi si schianti una vena accanto al cuore», PO, p. 160), della «carne» abbiamo fin qui qualche isolata attestazione, ma solo a partire dai componimenti del 1927: «Io le seguo con l'occhio perduto le donne che passano / e ogni volta mi par di lasciare / sul loro cammino […] / della carne strappata e del sangue, una brama viva» (PO, p. 184).

[143] [Mi struggo di pensare], PO, p. 215.

un corpo a un corpo nudo?»[144]. Per inciso, va qui ricordato che – ribaltando l'equazione – per Whitman «Human bodies are words, myriads of words»[145].

Anche il mare comincia a insidiare l'esclusività spesso opprimente dello spazio urbano, attraverso il «piccolo pesce rosso»[146] o il consueto Titano «*a*ll'alta rupe sul mare / […] inchiodato»[147]. È un mare risuonante di echi, anteriori – «Nel gran gelido amaro / paiono e passano paurosamente / fosforescenti brividi»[148] ricalca da vicino le *sluggish existences* di *The world below the brine*: «Dumb swimmers there among the rocks, coral, gluten, grass, rushes, and the aliment of the swimmers, / Sluggish existences grazing there suspended, or slowly crawling close to the bottom»[149] – e ulteriori: «*p*are che pesi / sull'inferno di quel cuore / tutta l'immobilità delle cose. / Solo a tratti si ode / sotto le grandi stelle / un ansito stanco»[150] preannuncia la nullificante epifania (ipofania?) marina che chiude *Lavorare stanca* 1943 («Uomo solo dinanzi all'inutile mare, / […] Dalla nera finestra / entra un ansito rauco, e nessuno l'ascolta / se non l'uomo che sa tutto il tedio del mare»[151]; «Pende stanca nel cielo / una stella verdognola, sorpresa dall'alba»)[152], ma anche la corporea "fatica" del lavoro posta in *explicit* ai versi dei *Mari del Sud* («quando gli dico / ch'egli è tra i fortunati che han visto l'aurora / sulle isole più belle della terra, / al ricordo sorride e risponde che il sole / si levava che il giorno era vecchio per loro»)[153].

All'altezza del *Blues*, pare verificarsi un ritorno dell'«immobilità»: è stabilito fin dall'inizio che «qualcosa ha vinto il mondo»[154], e, per l'io protagonista di molte

---

[144] [Brevi attimi di gioia], PO, p. 225.
[145] W. WHITMAN, *A song of the rolling Earth*, in ID., *Foglie d'erba*, op. cit., p. 510 («I corpi umani sono parole, miriadi di parole»). Un'immagine probabilmente non estranea a Hikmet: nelle sue *Lettere dal carcere a Munevvèr, 1948*, leggiamo: «le tue parole / erano uomini», in N. HIKMET, *Poesie d'amore*, Milano, Mondadori, 2002, p. 19.
[146] [Un piccolo pesce rosso], PO, p. 218.
[147] [All'alta rupe sul mare], PO, p. 238.
[148] [Un piccolo pesce rosso], PO, p. 218.
[149] W. WHITMAN, *The world below the brine*, in ID., *Foglie d'erba*, op. cit., p. 602 («Pigri nuotatori giù in mezzo agli scogli, corallo, glutine, erba, giunchi, e quel che mangiano i nuotatori, / Torpide esistenze brucanti là sospese, o lentamente striscianti verso il fondo», ivi, p. 603).
[150] [All'alta rupe sul mare], PO, p. 239.
[151] *Paternità*, PO, p. 103.
[152] *Lo steddazzu*, PO, p. 104.
[153] *I mari del Sud*, PO, p. 9.
[154] *La forza primitiva*, PO, p. 262.

liriche questo *quid* è insieme personale e universale[155]: «il mondo non risponde»[156]. «*L*o scalpiccio della folla»[157], però, assume più che altrove quelle cadenze d'estraneità e d'abisso[158] (anche marino) che ritroveremo ancora nei *Mari del Sud*[159]. Qui le note, le commozioni sonore del titolo insinuano, come accennato, uno spazio di libertà[160]. Ma si tratta di un «*r*apido, troppo rapido […] istante»[161], dato che il poeta «torn*a* a camminare solitario»[162], – «solo in mezzo all'universo / di tutte queste luci» –[163] e i passanti a guardarlo «con occhi / come vuote finestre»[164]. Val la pena ricordare qui che l'analogia occhio-finestra è di lunga durata in Pavese[165].

Tutto, in qualche modo, conduce al nocciolo di questo ragionamento: i flash-forward di *Lavorare stanca* sono via via più densi. In *Jazz melanconico* ascoltiamo «nel cuore / le passioni remote, / […] salire nella notte / sul profumo umidiccio della terra»[166]. È il medesimo legame tra terra e uomo esplorato ad esempio in *Piaceri notturni* («*o*gni odore è un ricordo […]. / Il ricordo / nostro è un aspro sentore, la poca dolcezza / della terra sventrata che esala all'inverno / il respiro del fondo»)[167]; anche la sfumatura semantica di «remoto»[168] è già del poeta di *Lavorare stanca*. Inoltre, nello stesso componimento, il «lume rosso / che sànguina tra gli alberi»[169]

---

[155] Tendenza tipicamente pavesiana, che ritornerà anche *in limine* a MV, nota del 21 marzo 1950, p. 393: «Giornata dura. Situazione internazionale, situazione it. di latente guerra civile, voci varie di reazione atomica a catena per aprile. Tutto tende a separarmi da lei, a rimandarla in Am., a bloccare Roma, a sbaraccare tutto» […]. *Si fractus illabatur orbis*…».
[156] *La nausea da bordello*, PO, p. 265.
[157] *Il ritorno*, PO, p. 266.
[158] Cfr. [Questa città mi ha vinto come un mare], PO, p. 268; *A solo, di saxofono*, PO, pp. 269-70.
[159] «La città mi ha insegnato infinite paure: / una folla, una strada mi han fatto tremare […]. / Sento ancora negli occhi la luce beffarda / dei lampioni a migliaia sul gran scalpiccio». *I mari del Sud*, PO, p. 8.
[160] «una canzone ubriaca della vita. / […] Tutta l'anima mia / rabbrividisce e trema e s'abbandona»: *A solo, di saxofono*, PO, p. 269.
[161] *Ibidem.*
[162] Ivi, p. 270.
[163] [Luci mute ingioiellano la notte], PO, p. 264.
[164] *A solo, di saxofono*, PO, p. 270.
[165] *Due sigarette*, PO, p. 17: «Leviamo gli sguardi / alle tante finestre – occhi spenti che dormono –».
[166] *Jazz melanconico*, PO, p. 271.
[167] *Piaceri notturni*, PO, p. 40.
[168] Scorrendo le occorrenze di «remoto» in *Lavorare* stanca, si noterà come la semantica dell'aggettivo ha a che fare non con la distanza, lontananza nello spazio, ma al contrario con l'appartenenza all'interno, al profondo, al nucleo dell'identità. In tal senso dunque «remoto» è radicato in un altro tempo, poiché risuonante della sfera infanzia-mito.
[169] *Jazz melanconico*, PO, p. 271.

verrà recuperato dall'«occhio di sangue»[170], dal «faccione di sangue / che coagula e inonda ogni piega dei colli»[171] in *Luna d'agosto*. E ancora, le note del saxofono, che «si afferrano più acute / nell'aria, contorcendosi»[172], non sono forse le stesse emesse dal clarino in *Fumatori di carta*, che infatti «si torce […], s'inoltra, si sfoga / come un'anima sola in un secco silenzio»[173]?

Stiamo calcando funi sospese. Per quanto i rimandi siano strettamente testuali, non abbiamo a disposizione per queste prove strumenti – come quelli lessicografici – che misurino con esattezza tali distanze, che descrivano, al di là di ogni dubbio, le fasi della stupefacente fioritura – dal notturno rantolo di un'agonia – del mattinale bagliore di *Lavorare stanca*. Proviamo allora a ridurre l'ampiezza dei nostri passi, a scendere tra le pieghe del testo, nel gioco variantistico dei componimenti in comune tra le raccolte, per individuare, anche a livello microscopico, le linee lungo cui si dispone la ricerca poetica del giovane Cesare.

Motion capture

Avevamo accennato che parte delle liriche di *Rinascita* sono una scelta di testi già presenti in *Sfoghi*. Masoero, infatti, avvertiva in nota: «alla poesia proemiale seguono, con varianti, i componimenti 7, 16, 15, [17], 14, [19] della seconda parte di *Sfoghi*, qui omessi»[174]. Per l'esattezza si tratta di sei liriche sulle otto che Pavese aveva segnato con una croce blu nei manoscritti (FE 3.1). Egli, come detto, non attribuisce pari considerazione a queste due raccolte, facendo della seconda una scelta (con aggiunte) dei componimenti precedentemente raggruppati, e scartandone altri (ad esempio tutti quelli della prima sezione «Finché il mio sforzo fu di imitare altri»). Ribadito questo punto, possiamo provare a cogliere, nella distanza tra i due momenti,

[170] *Luna d'agosto*, PO, p. 60.
[171] *Ibidem*.
[172] *A solo, di saxofono*, PO, p. 269.
[173] *Fumatori di carta*, PO, p. 96.
[174] [I'm all alone], PO, p. 175, in nota.

quali intenzioni sottostanno al processo variantistico messo in atto da Pavese presumibilmente tra la fine del 1926 e il 1927[175].

I componimenti più mutati sono il 7° il 14° e il 15°. Li vediamo nel dettaglio. Nel 7° – [M'atterrisce il pensiero che io pure] – Pavese recupera la versione cassata in manoscritto del verso 4, «perché tento di renderli nell'arte», che sostituisce il precedente «spero». Al di là della *stimmung* ancora petrarchesca[176], pare rilevante lo slittamento semantico verso "il fare", verso l'agone che abbiamo in qualche misura rilevato[177]. Nel componimento 15° (verso 11), i canti «che lieti i vendemmiatori levavano alla brezza» viene sostituito dal più "brutale" «gettavano». È trasparente la scelta di abbassare il registro, caso non isolato dal momento che l'ultimo verso dello stesso componimento – «mi s'acqueta nell'anima ogni dubbio e confido» – diventa «mi ritorna nell'anima la speranza e confido». Ancora, nel dattiloscritto del 7° componimento, i moribondi che «si senton lenti morire in una stanza tetra» corregge il precedente «spirare».

Né tale scelta espressiva è visibile solo nella semantica. È anzi un fattore che coinvolge la morfologia e la sintassi: molto frequente in questa fase la rimozione delle apocopi poetiche in così gran copia rilevate (e di virgole ed incisi). Il penultimo verso del 15° componimento – «che chiuso in mezzo a voi m'ebbi, ancor sì fanciullo» – diventa «che io chiuso in mezzo a voi m'ebbi ancora fanciullo». Altrove «quest'istante» diventa «questo istante», «senz'un amore» diventa «senza un amore», ed anche il primo verso del 7° componimento – «Mi atterrisce il pensiero che io pure» – viene fuori da una correzione a penna, già sul manoscritto, del precedente «M'». Notiamo pure due casi di rimozione del punto esclamativo (in una circostanza

---

[175] I margini temporali tra l'ultimo componimento di *Sfoghi* (18 aprile 1926) e l'ultimo, in senso cronologico, di *Rinascita*: [Ti ho sempre soltanto veduta] del 27 dicembre 1927.

[176] «*I* dolori stessi mi son cari / perché spero di renderli nell'arte» (PO, p. 160) sottintende una concezione del dolore come arricchimento non estranea a «quei sospiri ond'io nudriva 'l core» (F. PETRARCA, *Rerum vulgarium fragmenta*, a cura di G. Savoca, Firenze, Olschki, 2008, p. 3). Su Petrarca e i «lirici che si sfigurano nell'opera» si veda anche la celebre nota di MV, pp. 28-29 (23 febbraio 1936).

[177] Ciò avviene qui tramite un fenomeno – il recupero tardivo di una prima *lectio* cassata – che ha un grande peso nel processo creativo di Pavese. In altri casi, più normalmente, si assiste nel dattiloscritto alla "risalita" di una variante precedentemente segnata in interlinea; così avviene nel componimento 14° in due casi: «allacciato» per «avvinghiato» e «ignaro» per «ingenuo». Cfr. [Mi strugge l'anima perdutamente], PO, p. 167.

sostituito dal punto fermo) e la normalizzazione del circonflesso di «incendî» in «incendi»[178].

Nella trilogia delle *Febbri luminose* – come sarà anche tarda consuetudine dell'autore – una volta raggiunta una forma soddisfacente per cui il singolo componimento viene integrato in raccolta, il lavoro si concentra su porzioni di testo molto ristrette. Fronte principale di intervento è, perciò, la punteggiatura, messa a punto per garantire una scansione ritmica più cadenzata e isolare le parole-chiave[179]. Ai fini del nostro discorso, segnaliamo la messa a testo di due varianti sostanziali[180], una delle quali rende percepibile l'ascesa di quella sfera corpo-sangue che abbiamo già evidenziato: nella quarta strofe («Io darei la mia vita, / le ebbrezze più nauseanti della vita, / per sapere passare in quelle luci / come passa quel giovane / che le ha calme nel sangue, / com'è passata quella donna accesa / che ne ha intorno e negli occhi / tutta la limpidezza allucinante») il penultimo verso diventa (isosillabicamente) «che ne ha in volto e nel corpo»[181].

Nelle tre stesure di [Questa città mi ha vinto come un mare], sparse nel manoscritto del *Blues*[182], segnaliamo inoltre la rimozione completa delle interrogative

[178] Per completare il quadro, osserveremo che parallelamente alla "ripulitura" da una patina letteraria che probabilmente comincia ad essere avvertita come stantia, assistiamo ad una maggiore attenzione per la scansione dei componimenti: rientri del primo verso e spaziature iniziano a segnalare in maniera più sistematica le divisioni strofiche o a porre in rilievo versi isolati. Allo stesso modo si muove la punteggiatura, nel tentativo di produrre una gerarchizzazione tra pause deboli (che vengono se è il caso soppresse, per lasciar fluire il discorso poetico) e forti (che invece vengono maggiormente rilevate). È il caso del componimento 14° [Mi strugge l'anima perdutamente] che nel v. 6 guadagna il punto fermo al posto della virgola, ad evidenziare la distanza tra i due momenti: «Mi strugge l'anima perdutamente […]. / Ma poi in altri giorni più sereni» (così nel dattiloscritto di *Rinascita*: FE 3.3).

[179] «Ma tutto il loro inferno / s'infrange sulla folla / sfigurandola in volto, / sprofondandola come in un incendio» (*Le febbri luminose I*, PO, p. 252) diventa «Ma tutto il loro inferno / s'infrange sulla folla, / sfigurandola in volto, / *sprofondandola*, come in un incendio». Viene in luce un'altra tangenza con la folla-abisso dei *Mari del Sud* (cfr. PO, p. 8). L'autore interviene anche sulla divisione strofica, introducendo uno spazio bianco che concorre ad isolare gli ultimi 5 versi a mo' di clausola.

[180] «Negli uomini e nel cielo: / fin le stelle son spente» diventa più esattamente «Sugli uomini e nel cielo: fin le stelle son spente». *Le febbri luminose I*, PO, p. 252.

[181] Non si registrano, per il secondo componimento, lezioni che non siano già raggiunte nel testimone dattiloscritto. Dal terzo (*Le febbri luminose III*, PO, pp. 256-57) invece abbiamo segnalato la correzione di «Urli» in «Urla» (cfr. *supra*, nota 28). Sottolineiamo, infine, la soppressione di «degli splendori rossi» – variante riportata in nota – per rimarcare come non sempre la lezione marginale riesca poi ad ascendere a testo.

[182] FE 3.13, cc. 11*r*, 15*r*-15*v* e 17*r*.

retoriche della prima versione, e la sostituzione al v. 25 del letterario «l'alte vie» con «le alte strade»[183].

Per arrivare ai Mari

Un discorso a parte, data la pienezza di sviluppi nella successiva lirica pavesiana, merita [Negli istanti di gioia più grande]. Il componimento prende le mosse, come al solito, dal «peso di tanta sofferenza / degli uomini nel fango»[184], dalla «febbre, / che pulsa intorno al mondo cogli urli dell'acciaio e della forza»[185], per volgersi però – con una sbarbariana visione[186] – alla «povera terra faticosa / che mi ha dato il respiro»[187]. L'immersione nell'infanzia, il battesimo del ricordo producono uno scarto, portando al centro del discorso «i contadini magri» che «discendevano lenti, / bruciacchiati e ricurvi, / per lo stradone bianco»[188]. È il ritratto del contadino sformato di lavoro e cotto dal sole, proprio del Pavese ortodosso. Ma molto più importante è la scoperta che il poeta fa del legame tra questi e la realtà che li produce: «Avevano l'aspetto sconsolato / della terra tremenda sotto il sole / e delle case povere, annerite»[189]. Tale semplice analogia è in realtà, alla luce di *Lavorare stanca*, il germoglio di un rapporto – tra la terra e i contadini, tra uomo e paesaggio – che potrà nel tempo svilupparsi come "fantastico"[190]. Certo, a quest'altezza il giovane poeta ne ignora gli sviluppi, e sente il bisogno di glossare, con pedante ingombro

---

[183] [Questa città mi ha vinto come un mare], PO, p. 268.
[184] [Negli istanti di gioia più grande], PO, p. 233.
[185] *Ibidem*.
[186] Il ricordo («mi sorge dentro gli occhi la visione») delle «grandi colline / calcinate di sole […]. Sempre uguali dal giorno lontano / che sono nato in fondo alla vallata» (*ibidem*) è molto contiguo allo sbarbariano: «E subito ecco m'empie la visione / di campagne prostrate nella luce» (C. SBARBARO, *Talora nell'arsura della via*, in ID., *Pianissimo*, op. cit., p. 81). Per una più precisa recensione della presenza di Sbarbaro in Pavese mi permetto di rimandare al mio *Sbarbaro in Pavese: le parole della poesia*, in *Saperi umanistici nella contemporaneità*, a cura di G. Sampino e F. Scaglione, biblioteca di «ClassicoContemporaneo», 6, 2018, pp. 194-213 [ISBN 978886889503-7].
[187] [Negli istanti di gioia più grande], PO, p. 233.
[188] Ivi, pp. 233-34.
[189] Nel manoscritto (APX. 35 c.3) addirittura: «[Portavano il respiro sconsolato / della terra lontana e della casa]». Il «respiro» sembra qui assumere il significato religioso di «soffio vitale», per cui si veda *Paesaggio* [I].
[190] Cfr. *infra*, nota 192.

autoriale: «l'uniche cose al mondo che avean mai conosciuto»[191]. Ma il lettore di Pavese, avendo in mente *Paesaggio* [I][192], non fatica a riconoscere il principio di un contatto tra il soggetto e la realtà, tra l'io e il mondo, che è il modo di conoscere, quindi di poetare, dell'autore di *Lavorare stanca*.

Non finisce qua. Nucleo semantico del componimento, e perciò isolato in cinque versi alla sua metà esatta, è «Tutto ciò che ho sofferto / per conoscere in me nell'esistenza / l'ho già vissuto un giorno / dell'infanzia lontana / nella pianura in fondo alla vallata»[193]. Queste parole sembrano esplicitare la forza identitaria dei ricordi e del *nostos* che strutturano *I mari del Sud* (e, transitivamente, tutto il primo *Lavorare stanca*)[194]. Ma un luogo in particolare tradisce la sotterranea contiguità tra i due componimenti:

Ed io per un attimo,
dimenticavo inconsciamente il gioco
e sognavo, perduto,
gli alberi solitari dentro il vento
in cima ai campi altissimi[195].

I *lusi* d'infanzia, com'è noto, sono evocati nei versi della quarta lassa – «Oh da quando ho giocato ai pirati malesi, / quanto tempo è trascorso. E dall'ultima volta /

[191] [Negli istanti di gioia più grande], PO, p. 234. E subito la gratuita elisione dell'articolo plurale e la dittongazione (tradizionale, leopardiana) del verbo ci riportano al contesto giovanile.
[192] «L'eremita si veste di pelle di capra […]. / Quando fuma la pipa in disparte nel sole, / se lo perdo non so rintracciarlo, perché è del colore / delle felci bruciate». *Paesaggio* [I], PO, p. 12. Ricordiamo il brano su *Paesaggio* [I] del *Mestiere di poeta*, PO, p. 111: «Che l'eremita apparisse del colore delle felci bruciate non voleva dire che io istituissi un parallelo tra eremita e felci per rendere più evidente la figura dell'eremita o quella delle felci. Voleva dire che io scoprivo un *rapporto fantastico* tra eremita e felci, tra eremita e paesaggio […] *che era esso argomento del racconto*». Il corsivo è d'autore.
[193] [Negli istanti di gioia più grande], PO, p. 234.
[194] Cfr. A. SICHERA, *Il filo rosso della* Bildung*: il primo* Lavorare stanca, in ID., *Pavese*, op. cit., pp. 37-53.
[195] [Negli istanti di gioia più grande], PO, p. 234.

che […] / ho inseguito un compagno di giochi su un albero»[196]. Ma nelle prime stesure della terza leggiamo addirittura[197]:

1. ~~Da~~ tempo pensavo [a quegli] alberi altissimi
^ Io d*a sup.* ai miei *sx.sup.*

2. [in vetta a colline nel mezzo ~~di~~ campi]
^ ritti e immobili *sup.*
in vetta [ai mie+] colline [nel mezzo ~~dei~~ campi,]
a *sup.* [*nel mezzo* di *campi*] / [altissimi al ricordo]
[e solitari,] -*sup.*

3. [*altissimi al ricordo*. E tornai nelle Langhe]

4. [Ritornavo nelle Langhe per vederli]
[sognarli] *inf.*
[E tornavo nelle Langhe *per*] *sup.*

Collina, gioco, sogno e ricordo, e i «campi» e gli «alberi altissimi» avvicinano questa poesia alle suggestioni memoriali, favolistiche e identitarie, da cui principia Pavese autore. Attraverso strappi e salti, deviazioni e strozzature, questa torrentizia voce poetica si chiarisce infine, (ri)scoprendo sulla foce la freschezza delle origini: memoria, favola, identità, «*q*uel che è stato, sarà»[198] – quanto conosciamo di Pavese autore. L'alto corso del discendere, i tentativi di cui abbiamo dato conto – possiamo dire senza tema di smentita, a quasi un secolo di distanza – hanno valore essenzialmente documentario. Dietro al mutevole fondo di fitte riscritture si sgrana un cammino d'espiazione, le «cupe vampe» d'una fiamma viva. Negli undici anni

[196] *I mari del Sud*, PO, p. 8. Altro segno è la persistenza dell'«Oh» esclamativo tipicamente giovanile, del quale abbiamo qui l'unica attestazione nella poesia del Pavese maturo («O» invece occorre 3 volte, ma tutte e tre in *Verrà la morte*). Cfr. CPP, pp. 129, 132.

[197] Da FS APIII.1, c. 3*r*. Sul manoscritto è cassato estesamente. Il luogo, con una minima differenza (*dei campi* per *di campi*), è trascritto anche da Calvino, *Note alle singole poesie*, in C. PAVESE, *Poesie edite e inedite*, Torino, Einaudi, 1962, p. 228. Forniamo di seguito una breve *legenda* dei simboli adoperati nella trascrizione in colonna: tra [parentesi quadre] vi sono i passi cassati; la sede della variante, in interlinea inferiore (*inf.*) o superiore (*sup.*), è precisata in corsivo; la barretta obliqua «/», come d'uso, segnala la fine del verso; il simbolo «+» indica parola incompleta; la ~~riga al mezzo~~ designa una parola da cui ne viene ricavata un'altra, tramite correzione di una lettera (in tondo, al rigo successivo); in questo e negli altri casi, il carattere corsivo funge da contesto.

[198] MV, nota del 7 dicembre 1945, p. 305. Ne prendiamo solo le parole, non il *mood* che in quelle pagine del diario era di tutt'altro segno.

(1919-30) che vanno dalla "chiamata" al «sì», la superba lingua letteraria che Cesare ha rubato ai libri, brucia picchi e valli, abdica alla vertigine e si fa "media". Sua come di tutti, darà senso alle cose, all'incontro, al tempo che rallenta facendosi καιρός.

Rappreso sul fondo poco prima dell'inizio, il fuoco inesorabile ha scoperto – una voce nuova, una «voce di prima»[199] – il grumo di sangue e infanzia da cui sgorgano luminosi *I mari del Sud*. Da questi, tutto il primo *Lavorare stanca*[200].

Liborio Pietro Barbarino

[199] *Paesaggio* [IV], PO, p. 53.
[200] Cfr. A. SICHERA, *Il filo rosso della* Bildung*: il primo* Lavorare stanca, in ID., *Pavese*, op. cit., pp. 37-53.

Letture critiche

In questa sezione vengono accolti contributi originali, che delineino e analizzino figure e opere della contemporaneità letteraria o gettino nuova luce su autori, questioni e testi (non solo italiani) già studiati in passato, avvalendosi della bibliografia più recente o ponendo nuovi interrogativi in relazione a diversi ambiti d'indagine: alla ricerca di prospettive di analisi sinora trascurate e di itinerari critici mai battuti, e con un'apertura all'attualità, alla comparatistica e all'interdisciplinarità.

Codici di classificazione disciplinari dei contenuti di questa sezione:
Macrosettori: 10/F, 10/C, 11/C, 14/A
Settori scientifico-disciplinari:
L-FIL-LET/10: Letteratura italiana
L-FIL-LET/11: Letteratura italiana contemporanea
L-FIL-LET/12: Linguistica italiana
L-FIL-LET/13: Filologia della letteratura italiana
L-FIL-LET/14: Critica letteraria e letterature comparate

L-ART/06: Cinema, fotografia e televisione
L-ART/07: Musicologia e storia della musica

M-FIL/04: Estetica
M-FIL/05: Filosofia e teoria dei linguaggi
M-FIL/06: Storia della filosofia
M-STO/05: Storia della scienza e delle tecniche

SPS/01: Filosofia politica

Autonarrazione e storicizzazione in Croce

Per gentile concessione dell'editore Mimesis, che si ringrazia, pubblichiamo i primi due paragrafi del *Capitolo 1 Introduzione* all'ultimo volume su Croce di Salvatore Cingari, dal titolo *Dietro l'autonarrazione. Benedetto Croce fra stato liberale e stato democratico* (Milano-Udine 2019).

***

Autonarrazione e storicizzazione

Le pagine che seguono cercano di unire in un percorso coerente una serie di saggi su Benedetto Croce, prevalentemente scritti negli ultimi quindici anni. Essi sono accomunati dall'idea che il pensiero del filosofo non si possa studiare senza un approccio che sia anche storiografico e storicistico: che tenga cioè in forte considerazione gli spostamenti del suo pensiero. Questi, infatti, ne impediscono una trattazione unitaria, per categorie e giudizi sempre validi per tutta la sua vita intellettuale, almeno per quanto riguarda il pensiero politico e la teoria politica, anche se il discorso vale in genere per quasi tutta la sua speculazione filosofica e attività culturale[1].

Tale convinzione, che spero risulterà rafforzata dalla lettura dei capitoli del libro, è confermata da una costante metodologica delle singole ricerche che compongono il volume e cioè l'attenzione ai suoi "scartafacci" e cioè alle varianti[2]

[1] Certo qui ci riferiamo al dominio delle idee più che dei concetti filosofici veri e propri, che difficilmente però, secondo me, possono essi stessi sfuggire ad un'analisi volta ad enucleare gli spostamenti interni al sistema. Di diverso avviso M. VISENTIN in *Storicizzare Croce?*, in «La cultura», a. XXXI, n. 2, 1993, pp. 395-414.

[2] Scrive S. ZAPPOLI (*Croce, Gentile, le scienze*, in *Croce e Gentile. La cultura italiana e l'Europa*, a cura di M. Ciliberto, Roma, Treccani, 2016, p. 152) che Croce emendava «via via il testo dei suoi scritti nelle edizioni successive, privandolo di quei riferimenti, anche bibliografici, utili per intenderne filologicamente il significato». Uno studio accurato sulle implicazioni linguistiche dell'uso delle varianti nelle riedizioni

delle edizioni ch'egli ritoccava, a volte in modo sintomatico di un vero e proprio continuo slittamento di pensiero (direi anzi di un endemico bradisismo); e l'attenzione, altresì, per i cambiamenti di giudizio su questo o quell'autore, su questa o quell'opera, spesso interni a più generali "stravolgimenti" del quadro di pensiero[3], della sua "mutabilità organica" e "relatività a una situazione storica" di cui anche il *Contributo alla critica di me stesso* è un eloquente documento[4]. La figura di Croce non ne esce fuori sfigurata in brandelli dissociati, o portatrice di un «pensiero debole»[5], bensì sempre autorevole nella profondità delle assunzioni e dei giudizi, sebbene ben lontana da quell'immagine di coerente linearità ch'egli stesso volle trasmettere ai contemporanei e tramandare ai posteri. E ciò vale in modo particolare – vale la pena ripeterlo – per il pensiero e le posizioni politiche.

Recentemente Fulvio Tessitore, studioso pur molto simpatetico verso il filosofo, ha parlato di un "autogiustificazionismo postumo", anche se riferendosi ad un aspetto specifico[6]. Questo atteggiamento va considerato invece una componente chiave per capire alcuni aspetti dell'intero discorso crociano, votato alla costruzione di un'immagine di sé, coerente e immune da errori radicali, necessaria a quell'egemonia su se stesso, che veniva prima ancora di quella sulla società a lui esterna, da esercitare attraverso la cultura. Anzi, probabilmente, l'inflessione ordinatrice nell'ambito culturale, proiettata a fiancheggiare il consolidamento dello Stato nazionale, fino all'avvento del fascismo e, poi, quello della civiltà europea, aveva radice proprio nella dimensione esistenziale. Tale costruzione diventa in lui necessaria, probabilmente, per combattere l'angoscia e la depressione, successiva al terremoto del 1883, sempre latente fino alla vecchiaia[7]. La necessità di superare la

---

crociane in F. LOLLI, *Croce polemista e recensore (1897-1919)*, Bologna, Il Mulino, 2001, pp. 354-88. Sulle varianti nei testi di Croce cfr. anche l'interessante analisi di D. COLUSSI, *Croce e la tradizione linguistica nazionale* in A. MUSCI, R. RUSSO, *Filosofia civile e crisi della ragione. Croce filosofo europeo*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2016, pp. 3-4.

[3] R. ESPOSITO, *Pensiero vivente. Origini e attualità della filosofia italiana*, Torino, Einaudi, 2010, p. 154.

[4] G. CONTINI, *La parte di Benedetto Croce nella cultura italiana* [1951], Torino, Einaudi, 1989, p. 5.

[5] Cfr. M. MONTANARI, *Politica e storia. Saggi su Vico, Croce e Gramsci*, Bari, Publierre editore, 2007, p. 75.

[6] F. TESSITORE, *Storicismo*, in *Lessico crociano*, a cura di R. Peluso, Napoli, La Scuola di Pitagora Editrice, 2016, p. 691.

[7] Sul ruolo del terremoto nella genesi del pensiero crociano cfr. di recente M. PANETTA, *Croce e la*

crisi di presenza adolescenziale, seminata di orrore e dolore, lo portò a definire un'immagine tanto estroflessa del suo io da proiettarsi sul piano trascendentale delle opere. Michele Ciliberto ha ben sottolineato la differenza fra l'autobiografismo crociano, appunto, trascendentale (basato sull'a*ctus* e non sull'*agens*) e quello empirico della tradizione classica e avanguardistica[8]; e tuttavia non può non rilevare come dietro quello sforzo vi fosse una spasmodica attenzione verso la propria individualità (che emerge nei più intimi testi epistolari) fin nei tratti più pesantemente fisici, all'ombra della maschera, pesante e tetra del pensiero ignoto intuito da Renato Serra, che rende sintomatica la sua insistenza sulla dicotomia "sanità-malattia"[9]. È qui che trae probabilmente origine quella "dissimulazione" nella scrittura crociana – di cui parla sempre Ciliberto[10] – che deve sempre essere tenuta in conto quando si legge Croce e lo si cerca di spiegare. Quando stavo per sistemare gli ultimi dettagli di questa pubblicazione, è uscito il libro di Alfonso Musci *La ricerca del sé. Indagini su Benedetto Croce*, che conforta ulteriormente quanto sto cercando di dire. Musci infatti ricorda come la necessità di ristabilire il proprio equilibrio dopo il trauma adolescenziale abbia prodotto l'esigenza di un'autorappresentazione grandiosa *sub specie aeternitatis*, volta a compensare le parti di sé rimaste danneggiate, attraverso quindi un'enfasi narcisistica sull'io volta a diradare l'*es*[11].

Ma poteva essere quell'io davvero – come aspirava ad essere – "impersonale" e "privo d'individualità"[12]? Secondo me invece, proprio alla luce di quanto sopra esposto, è necessario evitare di aderire all'autonarrazione del filosofo, attraverso la quale egli, nel raccontarsi, riteneva di riuscire a collocare il discorso al di sopra del se stesso empirico, denunciando per contro il soggettivismo di scrittori decadenti e giovani avanguardisti[13]. Sì, è vero: si calava tutto nelle opere e di quelle parlava. Ma

---

catastrofe. *Gli scenari apocalittici dei terremoti di Casamicciola e Reggio*, in *Apocalissi e letteratura*, a cura di I. De Michelis, Roma, Bulzoni, 2005, pp. 155-71.

[8] M. CILIBERTO, *Filosofia e autobiografia in Croce*, in «Studi storici», a. XXXIII, 1992, pp. 693-712.

[9] Ivi, pp. 696-697.

[10] Ivi, pp. 693 e 709.

[11] Cfr. A. MUSCI, *La ricerca del sé. Indagini su Benedetto Croce*, Macerata, Quodlibet, 2018, pp. 9-34 e pp. 47-48.

[12] Ivi, p. 20.

[13] In questo senso la mia interpretazione si differenzia da quella delineata da Paolo Bonetti in *Autobiografia*,

come non riconoscere venature, appunto, narcisistiche anche nel Croce che dirige l'antologizzazione di se stesso già dai primi del Novecento, introducendo le proprie pagine in terza persona, scolpendo una figura statuaria, in una pratica che non penso abbia alcun corrispettivo fra altri filosofi europei del passato e del presente? Pensiamo soprattutto, ad esempio, all'antologia curata da Giovanni Castellano[14] […], dietro cui però c'era praticamente l'autore antologizzato, che parlava di sé in terza persona, ricostruendo le varie polemiche culturali sostenute all'insegna della propria ragione sempre trionfante. E poi il monumentale sforzo autoricapitolativo di *Filosofia, Poesia, Storia* (1951) o magari anche il bisogno di raccogliere i suoi primi scritti con il titolo di *Juvenilia* (1914). In fondo non solo, come si sa, la *Filosofia della pratica* (1909) o i *Frammenti di etica* (1922), ma anche molti testi storiografici e le principali sue *storie* hanno caratteri autobiografici (la *Storia d'Italia*, ma anche le monografie di storia locale su Pescasseroli e Montenerodomo in appendice alla *Storia del regno di Napoli*). Per non parlare delle antologie degli scritti di Silvio Spaventa e di Labriola. E si pensi a testi come il *Soliloquio di un vecchio filosofo* (1942) o *Una pagina sconosciuta degli ultimi giorni della vita di Hegel* (1950) in cui Croce si riflette ora in Sanseverino ora nello stesso stoccardese. E, ancora, le prime pagine autobiografiche (le *Memorie della mia vita*) a soli 36 anni (1902) e, tredici anni dopo, il *Contributo alla critica di me stesso* (titolo molto indicativo per quanto si va discorrendo) con i suoi continui aggiornamenti: opere, queste ultime, di grande rigore e notevole ispirazione e, tuttavia, segnate dalla necessità, come per l'esercizio quotidiano dei *Taccuini*, di "invigilare se stesso"[15].

Ma l'uso del riflessivo non è isolato negli studi su Croce. E così si è parlato di Croce *Bibliografo di se stesso*, con riferimento all'ampio materiale inedito composto dai fascicoli in cui il filosofo raccoglieva materiali utili a ricostruire la sua vicenda

---

in *Lessico crociano*, a cura di R. Peluso, op. cit., pp. 101-18.

[14] G. CASTELLANO, *Introduzione allo studio delle opere di Benedetto Croce. Note bibliografiche e critiche*, Bari, Laterza, 1920.

[15] Si tratta dell'espressione crociana riferita ai suoi *Taccuini*, evidenziata nel titolo del libro di G. SASSO (*Per invigilare me stesso. I taccuini di lavoro di Benedetto Croce*, Bologna, Il Mulino, 1989), che, assieme alle intuizioni di Contini (*La parte di Benedetto Croce nella cultura italiana*, op. cit.), ha costituito l'apripista per ogni riflessione sul nesso fra vicende esistenziali e pensiero nel filosofo di Pescasseroli.

intellettuale[16] e di "autostoricizzazione"[17], a cui va aggiunta la continua pratica di catalogazione della propria biblioteca, in continuo autoaccrescimento e l'abitudine di apporre in taluni volumi – veri e propri prolungamenti di se stesso – note autografe[18]; e ancora, di un Croce "storico, bibliotecario, archivista, editore di se stesso", messo in connessione con un'abnorme produzione epistolografica – sempre attivata come se dovesse essere di dominio pubblico – che rispecchiava, in forma controllata, l'autobiografismo vociano[19]. Anche la stessa pratica di intervenire continuamente sui testi riediti, soprattutto nel caso delle recensioni, ha a che fare con un'"autorappresentazione in perpetuo movimento", che ha un significato anche "politico" nella misura in cui mira ad una precisazione utile a ricollocare adeguatamente il testo nel nuovo contesto pubblico[20], pur nella generale convinzione della necessità di non "truccare" il testo stesso, autocensurandone il messaggio sostanziale (cosa che non fece mai neppure con i testi giornalistici risalenti alla fase in cui non contrastò il fascismo)[21]. Francesca Lolli – da cui attingiamo per queste ultime note – aggiunge anche che dalla scrittura crociana emerge una foucaultiana «retorica 'tecnologia del sé'»[22], secondo cui si pensa giudicando i fatti e i pensieri altrui, ma in realtà parlando molto anche di sé; anzi – dicendola con Saint-Beuve – organizzando la propria «apoteosi»[23] e (pensando all'organizzazione delle *Conversazioni critiche*) la propria «automonumentalizzazione»[24].

---

[16] M. RASCAGLIA, *Croce bibliografo di se stesso*, in *Croce e Gentile. La cultura italiana e l'Europa*, a cura di M. Ciliberto, op. cit., p. 804.
[17] Cfr. F. LOLLI, *Croce polemista e recensore (1897-1919)*, op. cit., pp. 11 e 178.
[18] Su ciò vanno visti i lavori di D. B. MARRA: *Conversazioni con Croce su alcuni libri della sua biblioteca*, Milano, Hoepli, 1952; *La biblioteca di Benedetto Croce. Le note autografe ai libri*, vol. I, *Scrittori dell'età barocca*, Napoli, Bibliopolis, 1994; *La biblioteca di Benedetto Croce. Le note autografe ai libri*, vol. II, *Scrittori del Rinascimento*, Napoli, Bibliopolis, 2005.
[19] Cfr. E. GIAMMATTEI, *Croce epistolografo*, in *Croce e Gentile. La cultura italiana e l'Europa*, a cura di M. Ciliberto, op. cit., p. 789.
[20] Ivi, pp. 354-55 e poi pp. 365-66.
[21] Cfr. B. CROCE, *Lettere a Giovanni Castellano (1908-1949)*, a cura di P. Fontana, Napoli, Istituto italiano per gli studi storici, 1985, pp. 94-95.
[22] Per un accostamento di questo tipo fra Croce e Foucault cfr. anche A. MUSCI, *La ricerca del sé. Indagini su Benedetto Croce*, op. cit., p. 25.
[23] Cfr. F. LOLLI, *Croce polemista e recensore (1897-1919)*, op. cit., pp. 272-73.
[24] Ivi, pp. 307-308.

Questo aspetto *autonarrativo*, che è intrinseco ai testi crociani e in qualche misura costituisce parte della loro ricchezza proprio in quanto dettati da una feconda nevrosi – proprio, cioè, in quanto frutto di quel "lazzaretto" che lui e Goethe denunciavano in chi si lasciava sommergere dalle delusioni delle anime belle –, è trapassato in alcune filiere di seguaci[25], i quali hanno ereditato la tendenza apologetica, che però in loro assumeva un altro senso. Se per Croce essa rispondeva ad un'esigenza di ordine interiore, nei suoi eredi si trattava di difendere Croce stesso dal parricidio successivo alla sua morte, dalla sua stereotipizzazione, dal suo oblio. Il risultato non fu positivo, perché si finì per inaugurare una letteratura crociana e non crociologica, sostanzialmente agiografica e, appunto, apologetica, a sua volta stereotipizzante e priva di quel senso profondo di apertura e storicità del pensiero in continuo concrescere su se stesso, che era proprio del modello[26]. Il discorso di questo crocianesimo mimava quello del padre senza possederne la vastità dei riferimenti e dunque riuscendo caricaturale, anche perché spesso la capacità del maestro di contaminare il registro alto con riferimenti aneddotici quotidiani o con rimandi alla cultura popolare (proverbi *etc*.) finiva per essere, nei seguaci, una caduta di stile spesso rovinosa. Vale per loro ciò che Croce stesso scrisse di Loria che tentava di imitare la «forma piena di umore e di fantasia» di Carlo Marx, senza possedere il carattere di quest'ultimo, di cui quella forma era espressione[27]. Una letteratura, peraltro, che argomenta le sue ricostruzioni facendo sempre appello a quelle che, su di sé, faceva il filosofo stesso (ma non fu lo stesso Gentile a ricordare che un sistema filosofico non lo si comprende se si resta fermi a quanto esposto dall'autore, a ciò che

---

[25] Cfr. ad esempio quanto ricordava G. SASSO in E. ROMEO, *La scuola di Croce. Testimonianze sull'Istituto italiano per gli studi storici*, Bologna, Il Mulino, 1992, pp. 190-91.

[26] Sulla distanza fra il crocianesimo e la lezione del maestro cfr. anche G. CONTINI, *La parte di Benedetto Croce nella cultura italiana*, op. cit., p. 4 e pp. 52-54. Sull'interpretazione continiana dell'eredità di Croce cfr. anche *Riuscire postcrociani senza essere anticrociani. Gianfranco Contini e gli studi letterari del secondo Novecento*, Atti del Convegno Napoli, 2-4 dicembre 2002, a cura di A. R. Pupino, Firenze, Sismel-Edizioni del Galluzzo, 2004. In particolare i saggi: F. CURI, *Croce, Serra, Contini*, ivi, pp. 69-89; G. GALASSO, *Il 'sistema' di Croce e la lettura di Contini*, ivi, pp. 125-138; e C. SEGRE, *Contini, Croce e la critica degli scartafacci*, ivi, pp. 297-304.

[27] B. CROCE, *Le teorie storiche del Prof. Loria* [1897], in ID., *Materialismo storico ed economia marxistica* [1900], Bari, Laterza, 1944, p. 53.

egli ha inteso affermare senza andare a vedere la logica che oltrepassa queste intenzioni?)[28].

Va detto che anche le biografie di Croce di cui disponiamo rientrano in questo tipo di atteggiamento mentale: la figura del filosofo assume il crisma dell'infallibilità. Fanno eccezione, appunto, contributi più circoscritti che effettuano uno scarto rispetto all'autonarrazione da cui quei biografi son come totalmente vissuti. Pensiamo ad esempio al grosso tomo di Charles Boulay sulla prima fase della produzione crociana[29] e al libro di Antonio Cordeschi sul rapporto del filosofo con Angelina Zampanelli che, di fatto, rompeva un silenzio assordante in proposito. Persino le pagine di Elena Croce[30] si pongono più all'esterno della materia dei suddetti biografi[31].

Un buon modo per essere crociologi e non crociani (ma allo stesso tempo, in realtà, davvero fedeli alla lezione del maestro), sfuggendo all'autonarrazione del filosofo, è – torniamo a dire – quello di storicizzare Croce stesso, prendendo peraltro in considerazione – contro i suoi precetti – anche la sua "individualità"[32]. Croce non si può spiegare senza storicizzarlo[33], semplicemente perché nel suo lunghissimo itinerario non ha fatto che slittare lentamente dalle sue posizioni, ovviamente senza che la sua autonarrazione ne rendesse mai pienamente conto. I lavori migliori su Croce sono, insomma, quelli che riescono a porsi *dall'esterno* dell'autore. A porsi, cioè, dal punto di vista di un altro approccio metodologico, filosofico, culturale.

---

[28] Cfr. L. MALUSA, *Rosmini e Gioberti*, in *Croce e Gentile. La cultura italiana e l'Europa*, op. cit., p. 26.
[29] C. BOULAY, *Benedetto Croce jusqu'en 1911. Trente ans de vie intellectuelle*, Geneve, Droz, 1981.
[30] A. CORDESCHI, *Croce e la bella Angelina. Storia di un amore*, Milano, Mursia, 1994.
[31] Nell'ambito dei testi biografici più utili ricordiamo anche V. GALATI, *Colloqui con Benedetto Croce*, Brescia, Morcelliana, 1957.
[32] Su ciò cfr. anche M. CILIBERTO, *Postfazione* ad A. MUSCI, *La ricerca del sé. Indagini su Benedetto Croce*, op. cit., p. 156.
[33] Cfr. su ciò G. CONTINI, *La parte di Benedetto Croce nella cultura italiana*, op. cit., pp. 4-5. Di recente anche A. MUSCI, *La ricerca del sé. Indagini su Benedetto Croce*, op. cit., pp. 37-48.

Idee politiche e "politicità"

La storicizzazione del pensiero di Croce e la liberazione dalla sua autonarrazione diventano del resto oltremodo necessari quando si parla delle sue idee politiche. Come fece notare Gramsci[34], paragonandolo a Gioberti e a Proudhon, il problema di Croce è che di ciò che al presente urge, egli produceva già la sintesi *post-festum* senza lasciare che le contraddizioni del reale si dispiegassero. Il "giudizio pratico" veniva sostituito al giudizio "storico" e il carattere liberatorio, persino utopico della sua catarsi mondana, finiva per essere assorbito dalle posizioni moderate e talvolta conservatrici che – diversamente declinate –lo caratterizzarono in prevalenza nel corso del Novecento[35].

In questo senso la tesi di Richard Bellamy[36], secondo cui Croce propone un modello pluralistico e democratico rispetto al tendenziale monismo di Gramsci, va discussa alla luce del fatto che spesso l'apertura crociana all'indeterminabilità della realtà era solo teorica: nel senso che quella stessa indeterminabilità faceva spazio alla determinazione delle sue stesse posizioni particolari che finivano per essere presentate come universalmente metapolitiche. L'ideologia diventava cioè, come lo stesso Gramsci notava, filosofia. Lo stesso Bellamy non pare esente da un'argomentazione basata prevalentemente sull'autointerpretazione di Croce stesso, cioè sulle dichiarazioni d'intenti di quest'ultimo.

Si pensi ad esempio al capovolgimento della sua interpretazione di Marx, alla fine dell'Ottocento ritenuto fonte di stimoli realistici per la storiografia e la politica, mentre a cavallo degli anni Venti e Trenta accomunato alle filosofie "teologiche", a disegno o irrazionalistiche[37]. O a quella sul socialismo riformista, denunciato come forma transattiva che sviliva il messaggio antagonistico e rigenerativo delle origini e poi dagli anni Venti rivalutato come espressione dell'umanesimo politico di cui anche

---

[34] Cfr. ad esempio A. GRAMSCI, *Quaderni del carcere*, Torino, Einaudi, 1975, vol. II, p. 1220.

[35] Rilevava G. CALABRÒ (in E. ROMEO, *La scuola di Croce. Testimonianze sull'Istituto italiano per gli studi storici*, op. cit., pp. 56-57) che dopo la Prima guerra mondiale la mediazione proposta di tradizione e rivoluzione non era più possibile.

[36] R. BELLAMY, *Una critica crociana di Gramsci sullo storicismo, l'egemonia e gli intellettuali*, *in* D. BOOTHMAN, F. GIASI, G. VACCA, *Gramsci in Gran Bretagna*, Bologna, Il Mulino, 2015, pp. 185-213.

[37] Ha insistito su ciò, in modo particolare, M. MARTELLI, *Etica e storia. Croce e Gramsci a confronto*, Napoli, La città del sole, 2001, pp. 55-62.

il liberalismo era incarnazione e di cui invece il marxismo rappresentava una negazione materialistica e dittatoriale.

Ma si pensi anche al suo rapporto con Alfredo Oriani. È veramente eclatante vedere come nel primo saggio sul solitario romagnolo del 1909 Croce lo avesse letteralmente esaltato, sostanzialmente sdoganandolo nell'alta cultura e nel dibattito politico[38]. Un Oriani che, nella *Rivolta ideale*, con piena adesione del direttore della «Critica»[39], pronuncia parole di violento (e direi volgare) antifemminismo e utilizza la parola "razza" come una chiave del proprio nazionalismo[40]. Nel 1935 e nel 1941, Croce invece protesterà per la celebrazione di Oriani precursore del regime, sostenendo come a suo tempo egli avesse voluto soltanto evidenziare alcuni aspetti positivi troppo sottovalutati[41]. Un'autogiustificazione postuma – per usare le parole di Tessitore – che oggi fa veramente impressione. Ma è la stessa impressione che fanno le giustificazioni postume che il filosofo fece della propria *epoché* politica al tempo del fascismo. Impressione che diventa ancora più forte se si ricostruiscono tutti i suoi interventi pubblici dell'epoca, magari con i titoli autentici usciti sui giornali e non quelli da lui apposti nelle edizioni in volume […]. L'adesione di Croce al fascismo non può essere archiviata come una parentesi accidentale dovuta a contingenze politiche: in essa si riverbera tutta la tragedia del liberalismo novecentesco, spesso necessitato a suicidarsi per evitare le conseguenze sociali del processo di democratizzazione. Non si può comprendere il senso dell'antifascismo di Croce (basato sull'assorbimento della democrazia nel liberalismo), senza far venir fuori quello dell'iniziale moderato sostegno al governo Mussolini, o quello precedente al *rapprochement* col nazionalismo o quello dell'epoca giolittiana in cui lanciava Sorel e Oriani. Difficile poter trovare riferimenti utili per il futuro quando si rimuove il passato. Si rischia di finire nel mito di se stessi come quello del *bravo italiano*, a cui, non a caso, Croce stesso dette come una sublimazione filosofica, separando le responsabilità, appunto, italiane, dalla deriva imperialistica e poi nazistica

[38] B. CROCE, *Alfredo Oriani*, in «La Critica», a. VII, 1909, pp. 1-28.
[39] Ivi, p. 5.
[40] B. CROCE, *Oriani postumo*, in «La Critica», a. XXXIII 1935, pp. 181-88.
[41] B. CROCE, *Oriani nelle scuole*, in «La Critica», a. XXXIX 1941, p. 114.

dell'Europa dopo il 1870 […]. Anche l'idea dell'antiliberismo o non liberismo di Croce va rivista […]. Egli afferma, contro il liberismo, i limiti dell'*economico* rispetto all'*etico*, in un'epoca di progressiva standardizzazione e massificazione edonistica, ma la sua visione dell'*economico* è comunque assiologicamente fondata in primo luogo su competizione e libera gara dei soggetti individuali, ch'egli pensava armonizzabili in ultima istanza con l'interesse morale universale.

Ma allora perché il *Foreign affairs* lo ha recentemente indicato come uno dei filosofi più attuali in circolazione[42]? Perché può essere necessario congedarci da lui e perché per altri versi può essere utile continuarlo a studiare, oltre che per la sua centralità nella storia della cultura italiana del '900 (soprattutto della prima metà) e per il suo ruolo di grande interlocutore ideale di Antonio Gramsci, a sua volta al centro degli studi politologici globali? Proviamo a dare qualche risposta in conclusione di questo paragrafo […].

Il pensiero di Croce può piacere o meno per il suo conservatorismo o per le polemiche verso le avanguardie filosofiche e artistiche, ma – come ha ben mostrato Roberto Esposito – sta dentro una filiera di pensiero specificamente italiano che sporge rispetto al logocentrismo di altre tradizioni europee, razionalistiche o empiristiche[43]. Potrebbe sembrare che Croce – come Gentile – sia un po' forzato dentro quel paradigma, ma poniamo solo mente al fatto che senza il neo-idealismo (lo abbiamo appena ricordato) non si capisce la filosofia della prassi di Gramsci; e che dentro Croce ci sono Machiavelli e Vico e Cuoco e De Sanctis. E pensiamo anche come la categoria del "pensiero vivente" possa aiutare a spiegare anche quella "politicità"[44] di Croce (e di Gentile) enucleata da Michele Ciliberto[45] (per Garin

---

[42] G. DESIDERIO, *Vita intellettuale e affettiva di Benedetto Croce*, Macerata, Liberilibri, 2015, p. 51.

[43] R. ESPOSITO, *Pensiero vivente. Origini e attualità della filosofia italiana*, op. cit. Sulla filosofia italiana caratterizzata da un paradigma "etico-civile" cfr. anche G. CACCIATORE, *Genesi, crisi e trasformazioni della filosofia civile italiana*, in G. CACCIATORE e M. MARTIRANO, *Momenti della filosofia civile italiana*, Napoli, La città del sole, 2008, pp. 9-18.

[44] Lo stesso Esposito associa al proprio discorso "biopolitico" la categoria di "politicità": ID., *Pensiero vivente. Origini e attualità della filosofia italiana*, op. cit., p. 151.

[45] M. CILIBERTO, *Introduzione* a *Croce e Gentile fra tradizione nazionale e filosofia europea*, a cura di M. Ciliberto, Roma, Editori Riuniti, 1993, pp. IX-XI. Ciliberto è poi tornato sul tema in ID., *Figure in chiaroscuro. Filosofia e storiografia nel Novecento*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2001, pp. 285-95.

"separazione impossibile" di politica e cultura)[46] che, ovviamente, è cosa diversa dalla "politicizzazione immediata"[47] della filosofia, denunciata da Croce stesso. Si tratta anche in questo caso di una nota specificamente italiana, legata ad un contesto, cioè, in cui la modernità era passata senza creare lo Stato-Nazione, ma con una nazione culturale che pre-esisteva allo Stato e che è stata dunque agitata a lungo da problemi pratici che altri contesti nazionali non dovevano affrontare, spesso marchiando l'anima e la carne stessa di pensatori e artisti (Machiavelli, Campanella, Bruno, Galileo, Cuoco, Alfieri, Foscolo, Leopardi, Mazzini fino a Gramsci appunto). Edmund Jacobitti ha insistito anche sulla componente specificamente "napoletana" legata alla scissione fra élite e masse, che nell'Ottocento ha reso popolare l'hegelismo fra gli intellettuali (da Spaventa a De Sanctis), promuovendo un'idea della cultura come ingrediente redentivo del paese (da cui poi la germinazione gramsciana)[48]. Il fatto che l'attualismo non dovesse necessariamente finire nel fascismo e la filosofia dei distinti nell'antifascismo non significa però che lo studio di Croce e Gentile in quanto intellettuali, più ancora che filosofi, non possa gettar luce su quelle scelte e sulla loro specifica caratteristica[49].

La controprova la si ha ricostruendo il percorso – come si diceva – sinusoidale del pensiero politico di Croce, che *interpreta* politicamente la propria filosofia[50] in figure del liberalismo che appaiono molto diverse a seconda della stagione storico-politica (ed esistenziale) che attraversano.

Salvatore Cingari

---

[46] E. GARIN, *Intellettuali italiani del XX secolo* [1974], Roma, Editori Riuniti, 1996, pp. 47-67.
[47] R. ESPOSITO, *Pensiero vivente. Origini e attualità della filosofia italiana*, op. cit., p. 155.
[48] E. JACOBITTI, *Revolutionary humanism and historicism in modern Italy*, New Haven, Yale university press, 1981.
[49] Si veda, su ciò, quanto scriveva, a proposito di Gentile, G. TURI: *L'intellettuale Giovanni Gentile*, in «Belfagor», n. 2, 1994, pp. 129-47.
[50] Lo diciamo qui – ci sembra – nello stesso senso in cui Ciliberto scrive: «quella che Gentile offre aderendo al fascismo è un'interpretazione' dell'attualismo, che getta luce sull'attualismo, ma che non risolve di per sé il problema dell'attualismo e di quella politicità che ne è il tratto costitutivo» (M. CILIBERTO, *Figure in chiaroscuro. Filosofia e storiografia nel Novecento*, op. cit., pp. 291-92).

Le donne e la Resistenza
L'Agnese va a morire *di Renata Viganò*
fra autobiografismo e rielaborazione letteraria

La donna nella letteratura resistenziale

La Resistenza del popolo italiano contro il fascismo cominciò, com'è noto, verso la fine del 1943 e durò per quasi due anni. Gli storici individuano nella data dell'8 settembre del '43, data dell'Armistizio, l'inizio ufficiale della Resistenza; essa non fu solo, però, una vicenda politica, ma lasciò anche tracce importanti nella letteratura:

> L'essere usciti da un'esperienza – guerra, guerra civile – che non aveva risparmiato nessuno stabiliva un'immediatezza di comunicazione tra lo scrittore e il suo pubblico […]. La rinata libertà di parlare fu per la gente al principio smania di raccontare[1].

La nascita della letteratura legata alla guerra era dovuta alla necessità di mantenere viva questa straordinaria e dura esperienza. La cosiddetta letteratura della Resistenza è, dunque, costituita principalmente da romanzi e racconti scritti dagli stessi partigiani.

Uno dei temi più importanti fra quelli finora discussi dai critici è il ruolo della donna nella lotta partigiana e anche nella narrativa sulla Resistenza. Illuminanti al proposito sono le parole di Anna Bravo, una studiosa assidua della Resistenza e della complicata partecipazione delle donne al movimento: «Con la significativa eccezione

[1] I. CALVINO, *Il sentiero dei nidi di ragno*, Torino, Einaudi, 1967, pp. 7-8.

delle enclaves di alto prestigio e potere, non esistono nella resistenza compiti o settori dove non compaiano donne»[2].

La storiografia tuttavia non aveva dato molta importanza al ruolo della donna nella guerra di Liberazione, nell'immediato dopoguerra. Negli anni successivi alla fine della lotta, sia la narrativa sia la storiografia raccontavano e studiavano la lotta armata in termini completamente maschili e il ruolo della donna veniva ignorato. Solo negli anni Settanta la storiografia cominciò a dare importanza all'attività femminile nella Resistenza e a registrare storie, episodi che avevano le donne come protagoniste. Questo cambiamento radicale è dovuto allo sforzo di varie storiche e anche di alcune protagoniste della guerra, come Ada Gobetti[3]:

A partire dalla seconda metà degli anni Settanta, grazie ad una congiuntura particolare tra le giovani storiche femministe e le protagoniste, la storiografia ha cominciato ad occuparsi anche del ruolo femminile durante la lotta di Liberazione[4].

L'inizio della Resistenza diede alle donne «un'occasione importante per partecipare a tutte le attività della Liberazione, rompere il silenzio e l'oppressione subiti per tanti anni durante l'era fascista e «uscire dal ruolo che era stato loro affidato dal fascismo e dalla Chiesa»[5].

I documenti e le ricerche hanno provato che le donne, oltre alla partecipazione diretta ai combattimenti in varie regioni italiane, fecero parte anche di altre attività legate alla Resistenza. Quelle attività comprendono la partecipazione politica, le

[2] A. BRAVO, *Resistenza civile*; cfr. la URL: https://lists.peacelink.it/nonviolenza/2008/01/msg00047.html. Ultima consultazione: 31/05/2020, 11:58.

[3] Fondamentale nel far rivivere il ruolo femminile nella lotta partigiana fu lo sforzo di Ada Gobetti che negli anni Sessanta invitò a rintracciare le protagoniste delle vicende della guerra e a dar loro la possibilità di documentare la loro esperienza e denunciò il ritardo nel mettere per iscritto le loro testimonianze: «Bisognerebbe ricercare queste donne, stimolarle a scrivere e […] farle parlare e registrare quello che dicono. […] Le protagoniste di questa storia ancora da scrivere si allontano, si disperdono, scompaiono» (A. M. GOBETTI, *Perché erano tante nella Resistenza*, in «Rinascita», a. XVIII, n. 3, marzo 1961, p. 251).

[4] E. SALVINI, *Ada e le altre. Donne cattoliche tra Fascismo e democrazia*, Milano, FrancAngelo, 2013, p. 131.

[5] M. MAFAI, *Pane nero*, Milano, Mondadori, 1987, p. 4.

azioni di fornitura per i combattenti, le manifestazioni e tante altre forme legate in maniera indiretta alle azioni militari. La critica, infatti, ha parlato in tempi più recenti di "resistenza civile" per distinguere le innumerevoli attività svolte dal sesso gentile durante la guerra di Liberazione. I critici sono unanimi nel riconoscere che il termine fu usato per la prima volta dal sociologo francese Jacques Sémelin[6] per definire le attività della donna nelle lotte armate in Francia e in Italia negli ultimi anni del conflitto mondiale che culminò con la sconfitta del Nazifascismo: «Molte delle azioni che svolgono le donne sono tipiche della cosiddetta resistenza civile, un termine coniato da Jacques Sémelin per indicare la lotta fatta dai civili non con le armi, ma con tanti altri mezzi»[7]. La definizione "resistenza civile" è entrata, poi, a far parte del linguaggio usato dai critici e dagli storici della Resistenza in Italia. Grazie all'analisi di due studiose, Anna Maria Bruzzone e Rachele Farina, è stato coniato anche il termine "resistenza taciuta" per indicare il mancato riconoscimento del ruolo delle donne per molti anni:

> leggendo le vite delle intervistate, risaltano la spontaneità, il rifiuto del calcolo, il senso di giustizia, la capacità appassionata di amare e di soffrire, il rispetto della verità dei fatti e dei sentimenti […] la modestia. Quanto quella degli uomini è una resistenza gridata fino al limite della retorica, quella delle donne è sofferta e taciuta[8].

La narrativa della Resistenza risentì di questo mancato riconoscimento del ruolo femminile nell'immediato dopoguerra. Poche, infatti, furono, rispetto agli uomini, le donne che riuscirono a trasmettere la loro diretta esperienza durante la guerra in opere letterarie:

---

[6] Cfr. J. SÉMELIN, *Senz'armi di fronte a Hitler. La resistenza civile in* Europa *(1939-1943)*, Casale Monferrato, Sonda, 1993.

[7] L. ANTONELLI, *Voci dalla storia. Le donne della Resistenza in Toscana tra storie di vita e percorsi di emancipazione*, Prato, Pentalinea, 2006, p. 77.

[8] A. M. BRUZZONE, R. FARINA, *La Resistenza taciuta. Dodici vite di partigiane piemontesi*, Milano, La Pietra, 1976, p. 290.

La scrittura delle donne connessa all'esperienza e alla memoria della Resistenza rappresenta, nell'insieme dei testi a cui ha dato forma, lo spaccato di un quadro letterario sommerso, mentre costituisce uno straordinario archivio di fonti storiche[9].

I motivi di quest'emarginazione furono vari. Il primo di questi motivi non è scindibile dalla generale esclusione delle donne dalla storiografia della Resistenza e consiste nel comportamento stesso delle donne partigiane dopo la fine della guerra. Mentre vari uomini cominciarono con molta passione a immortalare la loro partecipazione alla guerra in opere di natura letteraria (diari, memorie, romanzi), la posizione delle donne era diversa. La partecipazione femminile alla Resistenza era dovuta alla volontà di aiutare gli uomini a liberare il paese dall'ingiustizia e dall'occupazione nazifascista. Molte partigiane erano spinte a partecipare alla guerra dalla situazione in cui viveva il paese, ma non volevano tuttavia rinunciare al loro ruolo di madri e curatrici di bambini. Alcuni critici hanno sottolineato anche che i partiti politici nel dopoguerra sostenevano il ritorno della donna al ruolo tradizionale di madre e consigliavano alle partigiane di rinunciare a manifestare la loro partecipazione nei combattimenti[10] e in altre azioni legate alla resistenza armata per riconsolidare «in tal modo la rassicurante immagine plasmata sull'altruismo e sul materno»[11].

Finita la guerra, molte delle protagoniste della Resistenza non sentivano il bisogno di raccontare la loro esperienza resistenziale perché «lasciare traccia di sé e del proprio nome non era evidentemente nel bagaglio identitario della maggioranza delle donne che operarono nella Resistenza, né tantomeno lo era in quello della comunità di cui facevano parte»[12]. Questa tendenza a non mettere in mostra il proprio ruolo e a non celebrare le proprie attività ridusse al minimo il contributo femminile

[9] M. ZANCAN, *L'esperienza, la memoria, la scrittura delle donne*, in *Letteratura e Resistenza*, a cura di A. Bianchini, F. Lolli, Bologna, Clueb, 1997, p. 223.
[10] Cfr. M. A. SABA, *Partigiane: le donne della Resistenza*, Milano, Mursia, 2007.
[11] P. GABRIELLI, *La pace e la mimosa. L'Unione Donne Italiane e la costruzione politica della memoria (1944-1955*), Roma, Donzelli editore, 2005, p. 132.
[12] T. NOCE, *Nella città degli uomini. Donne e pratica della politica a Livorno fra guerra e ricostruzione*, Catanzaro, Rubbettino, 2004, p. 91.

nella narrativa della Resistenza, lasciando agli uomini il compito di trasmettere nella letteratura anche l'esperienza delle donne negli anni della lotta[13].

La riluttanza di molte donne a registrare in opere letterarie la loro esperienza resistenziale porta al secondo motivo della mancata partecipazione femminile a questo genere letterario, cioè il fatto che furono gli uomini a narrare la Resistenza delle donne. Raccontare la Resistenza con tutte le sue vicende, anche quelle che coinvolgevano le donne, fu quasi esclusivamente compito degli uomini dopo la Liberazione. I romanzi più importanti, i diari, le testimonianze sono quasi tutti scritti da partigiani e scrittori uomini: «Sono gli uomini, dunque, a sfruttare la funzione lenitiva del racconto, costruendo una tradizione narrativa resistenziale, da cui le donne sono escluse»[14].

Ne risulta che la narrativa della Resistenza ignorò notevolmente il ruolo delle donne: le maggiori opere letterarie offuscavano la partecipazione femminile o al massimo attribuivano alle donne un ruolo secondario. Alcuni studiosi parlano addirittura di eliminazione premeditata della partecipazione della donna dalla letteratura della Resistenza, negli anni del dopoguerra: «*Women have also been erased from "unconventional" histories of the Resistence, that is, Resistence literature*»[15].

Un altro motivo che influenzò in maniera negativa la narrativa femminile sulla Resistenza sta nel significato stesso che questa narrativa assunse dopo la fine della guerra. La Resistenza a molti partigiani, soprattutto quelli più giovani, offriva la possibilità di ribellarsi e di raggiungere la piena realizzazione di sé; dunque, fu «una iniziazione alla vita adulta, o ad un'ulteriore maturità, in condizioni uniche ed estreme»[16]. Molti giovani scrittori lo dimostrarono nelle opere scritte sulla loro esperienza resistenziale. Basti pensare a Pin, il protagonista-bambino del *Sentiero dei*

---

[13] Cfr. M. CASINI, *La montagna in guerra. Ai margini della repubblica partigiana di Montefiorino*, in *Donne guerra politica*, a cura di D. Gagliani, Bologna, Clueb 2000, p. 102.
[14] M. E. LANDINI, *Sessualità e violenza nelle memorie delle resistenti*, in *Guerra Resistenza Politica. Storie di donne*, a cura di D. Gagliani, Reggio Emilia, Aliberti Editore, 2006, p. 131.
[15] L. RUBERTO, *La contadina si ribella: Gendered Resistence in* L'Agnese va a morire, in «Romance Languages Annual», vol. 9, 1998, p. 328.
[16] D. DEMETRIO, *L'arte povera della scrittura di sé*, in *Arti e Resistenza*, a cura di C. Bragaglia, Milano, M&P publishing, 2005, p. 15.

nidi di ragno di Italo Calvino, che con la partecipazione involontaria alle avventure della lotta sogna di entrare nel mondo dei grandi e di sentirsi un uomo adulto: «E a Pin non resta che rifugiarsi nel mondo dei grandi, dei grandi che pure gli voltano la schiena»[17]. Di conseguenza, gli storiografi diedero importanza alle azioni militari, alle battaglie, ai combattimenti. Anche la letteratura resistenziale era attenta a narrare in primo luogo autobiografie, testimonianze, memorie legate direttamente al campo militare e alle battaglie, il che portò a una notevole e immeritata marginalità dell'elemento femminile nelle opere letterarie. In questo modo, la narrativa resistenziale, seguendo il modello della storiografia, narrò principalmente gli atti militari, le storie dello scontro diretto e armato con i fascisti e i tedeschi nelle varie regioni italiane dopo l'8 settembre, trascurando quella che veniva definita come resistenza civile o resistenza quotidiana, fuori dal campo di battaglia. La presenza delle donne nella narrativa resistenziale fu, dunque, marginale e secondaria e la letteratura si limitò a narrare gli anni della lotta «attraverso categorie interpretative imperniate sull'identità maschile e sulla preminenza dell'aspetto militare»[18], escludendo gli atti compiuti dalle donne.

Per confermare quest'esclusione delle donne dalla narrativa resistenziale basterebbe sfogliare i più importanti libri sulla Resistenza. I romanzi più riusciti e i libri di critica che studiano la biografia e le opere degli scrittori protagonisti della guerra partigiana fanno pochi riferimenti alle donne partigiane e attribuiscono loro un ruolo secondario rispetto a quello degli uomini: «Le scritture di donna […] sono state, e rimangono, esterne alla tradizione della nostra letteratura»[19]. Nel caso della narrativa della Resistenza, ne fa fede anche la grande difficoltà che trovarono alcune scrittrici a pubblicare la loro esperienza partigiana negli anni del dopoguerra. Marina Addis Saba ha gettato luce su queste difficoltà e ha spiegato la grande emarginazione che subirono le scrittrici, arrivando addirittura a definire quella femminile sulla Resistenza come una narrativa limitata e secondaria. La critica, appunto, ha affermato

[17] I. CALVINO, *Il sentiero dei nidi di ragno*, op. cit., p. 36.
[18] T. NOCE, *Nella città degli uomini*, art. cit., p. 92.
[19] M. ZANCAN, *Il doppio itinerario della scrittura: la donna nella tradizione letteraria italiana*, Torino, Einaudi, 1998, p. X.

che le donne «hanno lasciato memoria pubblicando nei luoghi di residenza, spesso in provincia, presso piccoli editori locali, tutta una "letteratura minore", poco nota e poco diffusa»[20].

Inoltre, la presenza della donna nelle opere della Resistenza subì una sottovalutazione notevole. Risentendo dei motivi politici e sociali sopra citati, le opere letterarie del dopoguerra non valorizzarono il ruolo della donna e le attribuirono una presenza esigua, rinchiudendola entro schemi tradizionali che non rivelavano la sua attiva partecipazione anche alle azioni militari: «Ci sono – dice Ann S. Gagliardi - figure negative come la donna simbolo del male e simbolo della tendenza umana a farsi sedurre dal male […]. Anche le figure positive corrispondono a stereotipi: dalla madre alla donna assente, il cui ricordo ispira le azioni di un uomo»[21].

Vari critici hanno dato molta importanza all'analisi della figura femminile nei maggiori romanzi della Resistenza, soprattutto quelli di scrittori come Fenoglio e Calvino, che rispecchiano vari modelli della presenza femminile nelle attività resistenziali[22]. Nonostante la presenza in questi romanzi di varie figure femminili, esse sono quasi sempre chiuse negli schemi tradizionali della donna-madre, la donna che aiuta l'uomo ma non ha un ruolo essenziale nel combattimento o nella lotta armata. Interessante in questo senso è il giudizio di Elisabetta Soletti che, a proposito della presenza femminile nel *Partigiano Johnny* di Bebbe Fenoglio, sottolinea che la dimensione materna è quella dominante nella figura femminile del romanzo. Anche se la figura della donna si manifesta come «personaggio a tutto tondo [...], è in realtà inconciliabile con il modello di vita partigiana»[23].

La critica ha espresso un giudizio simile anche sulla figura della donna nel *Sentiero dei nidi di ragno* di Calvino, visto che tutte le protagoniste femminili sono

---

[20] M. A. SABA, *Partigiane: le donne della Resistenza*, op. cit., p. 23.

[21] A. S. GAGLIARDI, *Come raccontare la Resistenza*?, in *Donne guerra politica*, a cura di D. Gagliani, op. cit., p. 131.

[22] «Fenoglio ha fermato nelle sue pagine di pace e di guerra, contadine tenaci […]. Magre spose che raccolgono le briciole […]. Fenoglio è un potente disegnatore di immagini femminili». Cfr. G. LAGORIO, *Penelope senza tela: argomenti e testi*, Ravenna, Longo, 1984, p. 115.

[23] E. SOLETTI, *Le figure femminili ne* Il partigiano Johnny, in *Le donne nella narrativa di Bebbe Fenoglio*, a cura di Paola Gramaglia, Torino, Angolo Manzoni, 2005, p. 60.

subordinate al mondo maschile o "servono" a soddisfare il desiderio sessuale dei partigiani. I personaggi femminili principali hanno tra l'altro una forte connotazione negativa: una è Rina detta la Nera, la sorella di Pin che fa la prostituta e aiuta i tedeschi contro i partigiani, e l'altra è Giglia, la bellissima moglie del cuoco di cui si innamora il comandante, causando tanti problemi tra i membri della brigata. Manca, dunque, qualsiasi riferimento a una partecipazione femminile positiva alla lotta. Annalisa Ponti ha commentato il ruolo femminile nel romanzo sottolineandone l'aspetto negativo: «Entrambi i personaggi femminili rappresentano quindi una medesima tipologia femminile. Quella della donna lasciva e disonesta. La loro negatività [..] responsabile di gravi eventi»[24]. Da questi esempi (e da molti altri per ragioni di spazio qui non citati) risulta che la letteratura della Resistenza perlopiù ignorò il ruolo femminile e circoscrisse la partecipazione delle donne entro gli schemi tradizionali della donna che rappresentava un peso per i combattenti o al massimo poteva aiutare gli uomini svolgendo attività secondarie.

L'Agnese va a morire *come documento storico*

In questo quadro di emarginazione della presenza femminile nella Resistenza che dominò nella storiografia e nella letteratura del dopoguerra, un'eccezione è rappresentata da Renata Viganò. La scrittrice emiliana fu una delle poche donne che riuscirono nell'immediato dopoguerra ad inserirsi negli ambienti letterari italiani, imponendosi come abile scrittrice e autentica testimone della lotta partigiana.

Renata Viganò, nata nel 1900, partecipò attivamente alla Resistenza e documentò quest'esperienza nel suo capolavoro *L'Agnese va a morire*, romanzo di grande successo pubblicato nel 1949 e che vinse il Premio Viareggio nello stesso anno. L'importanza del romanzo non consisteva solo nel suo valore letterario, ma soprattutto nel valore simbolico, in quanto era una delle poche opere scritte da donne a quell'epoca.

[24] A. PONTI, *Come leggere* Il sentiero dei nidi di ragno *di Italo Calvino*, Milano, Mursia, 1991, p. 60.

Il merito della Viganò fu, appunto, quello di farsi testimone di un periodo che valorizzava, in genere, solo gli uomini e la loro opera. Molti critici, infatti, riconoscono il ruolo che ebbe la Viganò nella documentazione con una penna femminile delle azioni e della presenza delle donne in quell'atroce lotta politica e militare appena terminata.

Nella sua introduzione ai *Racconti della Resistenza*, Gabriele Pedullà ha sottolineato l'importanza del contributo della Viganò e ha esaltato la sua opera come un'ineccepibile testimonianza della Resistenza. Renata Viganò e Ada Gobetti sono gli unici nomi femminili a cui il critico fa riferimento, definendole appunto «notevoli eccezioni […] la cui seconda giovinezza letteraria è strettamente connessa all'esperienza partigiana e che, senza la lotta antifascista, con ogni probabilità non sarebbero mai approdate alla narrativa»[25]. In questo modo Renata Viganò occupa una posizione importante e quasi unica nella narrativa resistenziale come una delle poche scrittrici che parteciparono in maniera diretta alla lotta e che ebbero la possibilità di raccontarla. La Viganò, diversamente da varie altre scrittrici e semplici partigiane fuori dal contesto letterario, non dovette aspettare gli anni Sessanta e Settanta per raccontare la propria Resistenza.

Il valore di Renata Viganò non consiste, però, solo nella capacità di pubblicare un romanzo sulla Resistenza in un periodo nel quale solo gli uomini potevano farlo. Un altro aspetto essenziale è appunto il carattere realistico dell'*Agnese va a morire*. Al di là del valore puramente letterario e artistico del romanzo, molti critici si sono soffermati a studiare la vena realistica che pervade il romanzo, facendone una testimonianza fedele della lotta e della guerra di Liberazione. *L'Agnese va a morire* è stato indubbiamente classificato come opera neorealista, che rispecchiava con toni reali le vicende del difficile periodo della lotta antifascista:

---

[25] G. PEDULLÀ, *Una lieve colomba. Saggio introduttivo a* Racconti della Resistenza, Torino, Einaudi, 2005, p. X.

Il romanzo partigiano popolare a suo modo riuscito nacque abbastanza tardi con *L'Agnese va a morire* di Renata Viganò (1949) e in un clima di definizione dei temi e degli scopi narrativi, il che contribuirà a fare di questo libro il *romanzo ufficiale della Resistenza*[26].

L'opera è vista come romanzo simbolo della lotta partigiana perché la racconta in termini reali. Alcuni studiosi dell'opera di Renata Viganò individuano in questo tono realistico il motivo del grande successo della scrittrice emiliana e della vincita del Premio Viareggio. Infatti, il romanzo «riscosse nel dopoguerra un enorme successo in quanto fu considerato la testimonianza più efficace degli eventi accaduti durante la Resistenza»[27].

Un aspetto molto importante sul quale la critica si è soffermata è stato, dunque, il valore documentario dell'*Agnese va a morire*. Come molti altri romanzi resistenziali pubblicati dal 1945 fino alla metà degli anni Cinquanta, il capolavoro di Renata Viganò veniva visto e studiato come una sincera riflessione sulla Resistenza e vari studiosi hanno cercato di rintracciare gli aspetti che ne facevano un affidabile documento delle vicende e dei personaggi salienti della lotta partigiana in Emilia Romagna.

Il fatto che Renata Viganò partecipò con il marito alla lotta partigiana per vari anni consentì alla scrittrice di documentare vari episodi, vicende e personaggi. In questo modo la sua opera è connotata da un efficace tono documentaristico che si aggiunge alla dimensione letteraria e alla creatività artistica: «L'Agnese si colloca fra il documento e il romanzo. È documento in quanto aderisce quasi sempre, con puntigliosa precisione, a una realtà direttamente sperimentata dalla scrittrice»[28], ha affermato Sozzi. In realtà, Renata Viganò fu la prima a sottolineare la matrice realistica e la natura documentaristica della propria opera:

[26] G. FALASCHI, *La Resistenza armata nella narrativa italiana*, Torino, Einaudi, 1976, p. 76. Il corsivo è mio.
[27] A. SANNA, *Partigiane e scrittrici*, in «Carte Italiane», 2, 2017, p. 149.
[28] A. C. SOZZI, *Neorealismo e neorealisti*, Milano, Cooperativa Libraria, 1980, p. 89.

Mi ritrovai alla fine della guerra con una immensità di cose da dire, e con il dovere e l'amore di dirle: cose nutrite da una esperienza unica e da una avvincente passione, che mentre rendevano difficile un calmo rientrare nell'esistenza normale, mi accendevano lo spirito ad un perenne ricordo che forniva continuo materiale al mio bagaglio letterario e poetico[29].

Il valore documentario del romanzo è dato dalla registrazione di vari dettagli sulla Resistenza in una regione, l'Emilia-Romagna, che fu teatro di molte battaglie e aspri combattimenti durante la guerra di Liberazione. Fra questi dettagli occupano una posizione importante il paesaggio e i luoghi dell'Emilia-Romagna stessa. In realtà, l'inclinazione a documentare i luoghi e i paesaggi in cui si svolgevano le vicende della lotta rappresenta una tendenza comune a molte opere resistenziali. Non fu, dunque, una peculiarità della scrittrice, ma di molti altri scrittori partigiani che s'impegnarono a introdurre nelle opere letterarie una fotografia fedele dei luoghi della loro lotta in quanto «la memoria del conflitto segna il paesaggio italiano»[30]. Varie parti dell'Emilia videro battaglie e combattimenti tra i gruppi partigiani e le forze fasciste e tedesche. La zona del Comacchio, ad esempio, vide lunghi periodi di lotta tra partigiani e tedeschi:

Nelle vicine Valli del Comacchio e nelle terre vallive allagate dai tedeschi per ostacolare l'avanzata anglo-americana si sviluppava un movimento di liberazione capace di adattare alla diffusa esigenza di ribellione le più diverse conformazioni del territorio e del paesaggio[31].

Il nome di Renata Viganò, come partigiana e come scrittrice, è appunto legato alla lotta armata nelle valli di Comacchio, a conferma dell'attiva partecipazione della scrittrice ma soprattutto della fedeltà con la quale il romanzo tramandò queste azioni:

---

[29] R. VIGANÒ, *Come nacque* L'Agnese, in «L'Unità», 4/9/1949, ora in F. A. DAMIANO, *Poetesse e scrittrici dal XIII al XIX secolo*, in *Donne a Bologna*, a cura di M. L. Bramante Tinarelli, Bologna, F.i.L.d.i.S., 1987, p. 48.

[30] G. DURBIANO, M. ROBIGLIO, *Paesaggio e architettura nell'Italia contemporanea*, Roma, Donzelli, 2003, p. 10.

[31] *Storia dell'Emilia Romagna. Dal Seicento a oggi*, a cura di M. Montanari *et* altri, Bari, Editori Laterza, 2014.

«Nelle Valli di Comacchio e nei territori limitrofi la guerriglia è intensa. *L'Agnese va a morire* di Renata Viganò è documento particolare di quell'area»[32]. È importante, tuttavia, notare che la Viganò nel romanzo non specificò i nomi dei luoghi dove si svolgevano le vicende. Nessun riferimento preciso, dunque, al paesaggio che, secondo Vassalli, «è quasi sempre sfumato, indeterminato, nebbioso, simbolicamente sospeso tra acqua e cielo»[33]. Nonostante la mancanza di indicazioni sui luoghi, è facilmente riscontrabile che il paesaggio delle vicende è quello della Valle stessa. La valle e il canale d'acqua ricorrono, infatti, nel romanzo, sia come luoghi in cui vive l'Agnese prima di unirsi ai partigiani sia come posti dove si nascondono i ribelli e si svolgono le battaglie e le azioni dei partigiani: «Vedeva già la casa dove stavano […]; dietro la casa s'allungava un canale, con le barche pronte. Ci si poteva allontanare facilmente in mezzo alla valle deserta, immensa, solo acqua, canneti, silenzio, zanzare. Il luogo era adatto, sicuro: per questo vi avevano messo il comando di brigata» (p. 56).

Nel 1950, l'anno successivo alla pubblicazione del romanzo, Claudio Varese indicò che i luoghi del romanzo erano appunto «gli stessi argini, le lagune, le nebbie, le barche e le moto-barche delle Valli di Comacchio»[34]. Ma il tema della rappresentazione del paesaggio in chiave documentaria ha attirato l'attenzione della critica anche di recente. Molti altri critici, infatti, hanno discusso della presenza delle Valli di Comacchio nel romanzo, cercando di analizzarne il valore.

La scrittrice in varie parti dell'opera evidenzia gli ostacoli naturali rappresentati dal paesaggio. In questo senso è particolarmente interessante l'episodio nel quale l'Agnese cerca di sfuggire a un'imboscata dei tedeschi, ma viene arrestata appunto per la sua difficoltà di scappare nel terreno infangato: «L'Agnese […] riprese a pestare nel fango con le sue ciabatte rotte. Il sentiero sull'argine era stretto e viscido, entrava ora in un ciuffo di canne: nel campo visivo del binocolo la piccola

[32] P. ALBONETTI, *La Resistenza: schema per una storia*, in *Ravenna e provincia tra fascismo e antifascismo 1919-1945*, a cura di A. Luparini , Ravenna, Longo, 2006, p. 103.
[33] S. VASSALLI, *Introduzione*, in R. VIGANÒ, *L'Agnese va a morire*, Torino, Einaudi, 1994, p. 1. Tutte le citazioni dal romanzo saranno tratte da quest'edizione.
[34] C. VARESE, *Scrittori d'oggi*, in «Nuova Antologia», giugno 1950, voll. 448-449, p. 211.

grossa donna con le sporte sparì. […] Faticava a tenere la bicicletta in equilibrio: le ruote scivolavano sul fango vischioso come la colla» (p. 214). In questa scena e in molte altre la scrittrice usa il paesaggio e le difficoltà naturali come strumento per giustificare le azioni dei partigiani e per enfatizzarne il sacrificio. La severa natura del luogo si aggiunge alla ferocità del combattimento e del nemico e spiega, secondo i critici, «le ragioni, i conflitti, i contorni delle cose, delle azioni […]. La vita partigiana si svolgeva in un mondo ostile di natura e di uomini»[35].

Anche Andrea Battistini ha esaminato la strumentalizzazione che fece la Viganò del paesaggio e degli elementi naturali tipici del luogo: i partigiani «dovettero combattere, oltre che contro soldati feroci e disumani, contro un altro avversario naturale non meno impegnativo, i luoghi avversi delle valli di Comacchio»[36]. La fedeltà nel registrare luoghi e paesaggi aveva, allora, non solo l'intento di documentare l'ambiente delle vicende, ma anche quello di mettere a fuoco il sacrificio dei partigiani che lottavano contro la natura e le truppe nazifasciste.

Il valore documentaristico del romanzo si manifesta anche nella descrizione dei personaggi. A parte la protagonista, l'Agnese, che mostra evidenti elementi autobiografici ed è facilmente collegabile alla stessa Viganò – e su questo ci soffermeremo più avanti -, alcuni altri personaggi del romanzo sono stati individuati come ispirati a personaggi reali frequentati dalla Viganò durante il suo lungo percorso resistenziale.

Particolare importanza ha, ad esempio, il Comandante della brigata dove militava l'Agnese. Il comandante è descritto come un uomo autoritario, un intellettuale sicuro di sé e capace di controllare gli uomini grazie a una grande cultura che lo rende più cosciente dei motivi della guerra e delle sue dinamiche rispetto ai suoi partigiani. La descrizione del primo incontro dell'Agnese con il Comandante trasmette l'autorità che esercita quest'uomo sui suoi: «Sapeva che lo chiamavano «l'avvocato», che era uno istruito, un uomo della città, che aveva sempre odiato i

---

[35] D. MAESTRI, *Il Sapore aspro della vita: la Resistenza nella narrativa italiana*, in *I filari del mondo. Davide Lajolo: politica, giornalismo*, a cura di L. Lajolo, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2005, p. 148.
[36] A. BATTISTINI, *Sondaggi sul Novecento*, Cesena, Il Ponte Vecchio, 2003, p. 211.

fascisti, e per questo era stato in prigione, e poi in Russia e in Ispagna. E adesso aveva una grande paura di lui, della sua voce quasi dolce, delle parole che avrebbe pronunciate» (p. 57). Nonostante la scrittrice non faccia una dettagliata descrizione fisica del Comandante («Lui era piccolo, scarno, grigio, un avvocato di città», p. 185), il suo modo di parlare e i suoi atteggiamenti confermano quest'idea di "superiorità": «Aveva la voce fredda e pacifica, e parlava adagio, come un maestro che assegni il compito agli scolari» (p. 57).

La critica letteraria individuò nella figura del Comandante il ritratto dello stesso marito di Renata Viganò, Antonio Meluschi. Lo scrittore, infatti, era stato catturato dai fascisti per poi diventare comandante di alcuni gruppi di partigiani nell'Emilia Romagna. Ad esempio, Roberto Roversi ha delineato un esauriente ritratto di Meluschi definendolo «scrittore di solido nerbo, uomo anche d'azione politica, contro il fascismo prima della guerra (con conseguente galera), poi organizzatore e comandante nella lotta partigiana»[37]. Gli aspetti che accomunano i due personaggi sono, dunque, la cultura e il dominio sui partigiani. Il Comandante, in effetti, è visto dai suoi uomini come un vero e proprio leader: «avevano visto il suo coraggio, sempre in testa nelle azioni e sempre disposto a soffrire con loro, mai un privilegio né una distinzione che non fossero il diritto al comando, il carico delle responsabilità» (p. 185). Questi tratti per alcuni critici bastano a confermare che dietro a quella del Comandante sia «da vedere la figura di Antonio Meluschi, il compagno di vita di Renata Viganò»[38]. La volontà di documentare il ruolo del marito, conosciuto appunto durante la lotta, viene interpretata in modi diversi. Da una parte, c'è chi vede nella rappresentazione del marito mediante la figura del Comandante il desiderio di rendere omaggio a Meluschi, che condusse la scrittrice negli ambienti della Resistenza, e di registrare in un'opera letteraria la sua lotta come eroe antifascista:

[37] R. ROVERSI, *Lo scrittore Antonio Meluschi*, in «L'Unità», n. 166, 24 maggio 1991.
[38] A. BATTISTINI, *Dal teatro itinerante al romanzo picaresco. Lo stile di Luciano Leonesi narratore*, in *Luciano Leonesi: un maestro di teatro a Bologna*, a cura di C. Melodesi, P. Ferrarini, Roma, Bulzoni, 2008, p. 96.

un tributo mitizzante, trasfigurato sul piano letterario, al marito Antonio Meluschi, a sua volta scrittore e combattente, figura di comando proprio nelle valli del comacchiese in cui la Viganò ambienta il proprio romanzo[39].

La Viganò voleva, dunque, sottolineare il ruolo del marito e lo fece mediante il Comandante della brigata che accetta, dopo che l'Agnese ha ucciso un soldato tedesco, di inserirla nel gruppo da lui comandato: «Lei aspettava il rimprovero da quando era entrata, e il ritardo aumentava il suo orgasmo. Nella stanza sembrò che non ci fosse più nessuno. Poi il Comandante parlò, ed a lei parve di ascoltarlo in sogno. Disse proprio così: — Clinto, la mamma Agnese viene con noi» (p. 57). A confermare l'implicito riferimento al marito sta anche il fatto che la figura del Comandante appare esaltata al massimo dalla scrittrice. È evidente che la Viganò intenzionalmente cercò di idealizzare la figura del marito: nel Comandante «rifletteva alcuni aspetti dell'attività partigiana del marito della Viganò, Antonio Meluschi, e non riusciva a sfuggire i rischi della mitizzazione»[40].

Proprio questa mitizzazione del personaggio ha spinto alcuni critici ad attribuire al Comandante un ruolo molto più importante di quello di un semplice comandante di brigata. È significativa in questo senso l'analisi che ha fatto Asor Rosa della dimensione di questo personaggio.

Il critico sostiene che la figura del Comandante supera la rappresentazione di un semplice comandante partigiano, ma rispecchia una personalità più complessa e più articolata. Il grande divario culturale e intellettuale che traccia la Viganò tra le figure dei partigiani e la stessa Agnese, da una parte, e quella del Comandante, dall'altra, fa pensare a un uomo appartenente a un gruppo organizzato, a un «intellettuale venuto dall'esterno e incaricato dal partito di organizzare e guidare la lotta»[41]. Asor Rosa arriva poi alla conclusione che nella creazione del personaggio per Renata Viganò sia avvenuto «un processo di consapevole-inconsapevole transfert

---

[39] N. BONAZZI, "*Noi non finiamo". Letteratura e Resistenza*, in «Griseldaonline», n. 16 (2016-2017), p. 8.
[40] C. BRAGAGLIA, *Cinema italiano anni Settanta: figure di donna*, in *Gli anni Settanta: tra crisi mondiale e movimenti collettivi*, a cura di A. de Bernardi, Bologna, Archetipolibri, 2009, p. 178.
[41] A. ASOR ROSA, *Scrittori e popolo*, Torino, Einaudi, 1988, p. 167.

autobiografico ed ideologico, che finisce per modellare la storia sugli schemi delle speranze e dei programmi di ristretti gruppi di rappresentanti della cultura»[42], il che concede al personaggio una connotazione ideologica che va oltre la rappresentazione del marito della scrittrice.

L'Agnese *tra autobiografismo e rielaborazione letteraria*

La peculiarità dell'*Agnese va a morire*, lo si è già illustrato, sta nel fatto che è uno dei pochi romanzi che testimoniano la Resistenza italiana dal punto di vista femminile. La protagonista, donna di campagna che lavora come lavandaia, si trova in un certo senso costretta a unirsi ai partigiani dopo aver ucciso un soldato tedesco. Narrando la vita dell'Agnese tra i partigiani e la sua lotta contro il nemico, la scrittrice documenta la lotta di molte donne italiane, oltre alla propria storia. Il personaggio dell'Agnese ha, dunque, una chiara matrice autobiografica. Il fatto che Renata Viganò partecipava assieme al marito alle azioni della Resistenza non poteva, ovviamente, essere ignorato dai critici che analizzavano il personaggio della protagonista del romanzo e non poteva non condurli a cercare gli aspetti in comune tra la scrittrice e l'Agnese.

Antonio Catalfamo, ad esempio, sostiene che «L'Agnese rappresenta la stessa Viganò»[43]. Vari sono, infatti, gli elementi di somiglianza tra i due personaggi, quello reale della scrittrice e quello inventato dell'Agnese. Il primo fra questi è senza dubbio la partecipazione alla lotta partigiana. Questa partecipazione dà al romanzo molta credibilità e fa sì che sia annoverato fra i maggiori libri sulla Resistenza. Le attività che compie l'Agnese per aiutare i partigiani sono in realtà le stesse che svolgeva Renata Viganò assieme al marito. Nel romanzo l'Agnese si occupa di rifornimenti e lavora come staffetta: «Tu ti incaricherai di tutti i rifornimenti, organizzerai le staffette, una è questa, le altre te le indicherò, e porterete alla "caserma" quello di cui

[42] *Ibidem.*
[43] A. CATALFAMO, *Letteratura e Resistenza: riflessioni critiche*, in «Ediciones Universidad de Salamanca», 11, 2015-2017, p. 56.

gli uomini hanno bisogno» (p. 114). Molte fonti storiche confermano che la scrittrice bolognese militava come staffetta durante la lotta partigiana: «Renata Viganò prende parte col marito Antonio Meluschi alla lotta partigiana nelle valli di Comacchio facendo la staffetta, l'infermiera e la collaboratrice clandestina»[44]. Ma la somiglianza tra alcuni elementi del romanzo e quelli della vita reale di Renata Viganò non comporta che la scrittrice abbia tracciato un personaggio perfettamente autobiografico.

Con il personaggio dell'Agnese Renata Viganò non voleva, infatti, presentare al lettore la propria storia durante la guerra di Liberazione. Nonostante gli elementi autobiografici sopra citati, molteplici differenze tra la Viganò e l'Agnese escludono che il personaggio della protagonista sia pienamente autobiografico. Innanzitutto la scrittrice attribuisce alla protagonista un profilo culturale e ideologico molto diverso dalla propria formazione politica e culturale. La Viganò è una donna colta, amante della letteratura e attiva anche a livello politico, essendosi iscritta al Partito comunista nel 1935, ma non conferisce al personaggio del suo capolavoro nessun connotato culturale né politico. La protagonista è una lavandaia attempata e grassa. L'Agnese è una donna semplice e inizialmente estranea a qualsiasi fede politica o attività culturale: «Agnese è una popolana analfabeta che non si è mai interessata alla politica e alle questioni sociali; aderisce alla Resistenza spinta dall'onda emozionale per la perdita del compagno di una vita»[45]. L'uccisione del marito, Palita, è il motivo diretto e spontaneo dell'adesione dell'Agnese al mondo dei partigiani.

Mentre, dunque, il personaggio del Comandante ha forti somiglianze con la figura del marito della scrittrice, quello dell'Agnese è meno ricollegabile a quello dell'autrice: «*Viganò* […] *represents her experiences during the war with a character who outwardly seems quite different from herself. She uses the story of Agnese, a childless, semi-illiterate, elderly peasant washerwoman to portray her wartime*

---

[44] P. GUIDA, *La scrittura femminile negli anni del Neorealismo*, in *In un concerto di voci amiche: studi di letteratura italiana dell'Otto e Novecento in onore di Donato Valli*, a cura di M. Cantelmo, A. L. Giannone, Lecce, Congedo, 2008, p. 866.
[45] S. CORTELLAZZO, M. QUAGLIA, *Cinema e Resistenza*, Torino, Celid, 2005, p. 72.

life»[46]. Altri critici parlano addirittura dell'Agnese come di un personaggio completamente diverso da Renata Viganò perché la rielaborazione letteraria e il desiderio di raccontare la lotta delle donne, tutte le donne della Resistenza, produsse un personaggio a sé: «Agnese non è Renata perché non ha nessun connotato riconducibile all'autrice»[47]. Il personaggio, che sembra, dunque, apparentemente autobiografico, è invece una rielaborazione letteraria dei profili di varie donne che parteciparono alla guerra e che in qualche modo la scrittrice aveva conosciuto:

> Il personaggio dell'Agnese non è uno solo. Non ho conosciuto una donna che si chiamasse Agnese e che abbia compiuto quello che ho raccontato di lei. Ma tante «Agnese» sono state insieme a me nei fatti e negli eventi, e gli eventi e i fatti o accadevano veramente tanto vicini da averne diretta sicurezza di verità […]. L'Agnese è la sintesi, la rappresentante di tutte le donne che sono partite da una loro semplice chiusa vita di lavoro duro e di famiglia povera per aprirsi un varco dopo l'altro nel pensiero ristretto a piccole cose, per trovarsi nella folla che ha costruito la strada della libertà[48].

L'Agnese va a morire in questo senso è, dunque, la documentazione del contributo e della lotta di varie donne, conosciute e non, che grazie alla penna di Renata Viganò trovarono spazio nella narrativa prima che la storiografia cominciasse a interessarsi alla loro partecipazione. Una sorta di mosaico delle biografie di tante protagoniste, semplici donne del popolo, che lavoravano come staffette, infermiere, collaboratrici e svolgevano varie altre attività contro le truppe fasciste. La figura dell'Agnese rappresenta una generazione di contadine popolane, una generazione di partigiane sconosciute, che lasciarono un'impronta incancellabile nella lotta partigiana. La scelta di una donna analfabeta e costretta spontaneamente a unirsi ai partigiani dopo aver ucciso un soldato tedesco giustifica, infatti, la mancanza di una fede politica del personaggio. L'Agnese si unisce ai partigiani, li aiuta e sacrifica la propria vita solo perché è convinta di fare la cosa giusta. La scrittrice bolognese

[46] L. RUBERTO, *La contadina si ribella*, art. cit., p. 329.
[47] G. CODRIGNANI, *Quando ignoravamo la questione di genere*, in *Matrimonio in brigata. Le opere e i giorni di Renata Viganò e Antonio Meluschi*, a cura di E. Colombo, A. Battistini, Bologna, Grafis, 1995, p. 55.
[48] R. VIGANÒ, *Matrimonio in brigata*, Milano, Vangelista, 1955, p. 144.

voleva presentare un modello delle donne italiane che, insieme a lei, fecero parte della lotta, indipendentemente da qualsiasi aspirazione politica o credo ideologico: «*Viganò has filtered Life experiences and characteristics of real women she knew and has gives us a synthetic archetype*»[49]. Vari critici hanno messo l'accento sul valore simbolico della figura dell'Agnese, sottolineando come la protagonista del romanzo di Renata Viganò oltrepassi i limiti di una rappresentazione autobiografica dell'esperienza resistenziale e diventi una rielaborazione letteraria del ruolo femminile. Anche se l'elemento autobiografico resta essenziale nella costruzione del personaggio, l'Agnese, infatti, diventa un archetipo femminile e una fotografia della donna italiana in generale come la vede Renata Viganò. La protagonista in questo modo «è divenuta, meritatamente, il simbolo della donna italiana, staffetta e contadina, nella Resistenza»[50].

Da quest'inclinazione a rispecchiare nella figura dell'Agnese vari modelli di donne italiane attive nella Resistenza deriva quella che possiamo definire la molteplicità degli aspetti che connotano la protagonista. Renata Viganò riesce a inserire nella primitiva e apparentemente semplice figura dell'Agnese una varietà di modelli di donne italiane, a conferma del valore simbolico che ha questa figura. Innanzitutto l'Agnese è, come migliaia di donne italiane che militavano contro i fascisti, una casalinga, una semplice donna di campagna che cura il marito e la casa. Nonostante non abbia figli, l'Agnese rappresenta la figura della madre tradizionale. Lo si nota innanzitutto nella sua descrizione fisica, in quanto è «una donna grassa, ansante, sola, quasi vecchia» (p. 154). A confermare poi il ruolo della classica donna di famiglia sta l'etichetta che alcuni partigiani le danno, anche dopo la morte del marito: "Agnese di Palita". Quando poi l'Agnese s'unisce alla brigata di partigiani, assume pienamente il ruolo della madre. L'Agnese, infatti, compie per i partigiani tutte le attività che fa una madre per i propri figli: «Era stata con loro come la mamma, ma senza retorica, senza dire: io sono la vostra mamma. Questo doveva

---

[49] S. BRANCIFORTE, *Introduction*, in R. VIGANÒ, *Partisan wedding. Stories by Renata Vigano*, Columbia, University of Missouri Press, 1999, p. 17.
[50] M. ALLOISIO, G. BELTRAMI, *Volontarie delle Libertà*, Milano, Mazzotta, 1981, p. 138.

venir fuori coi fatti, col lavoro. Preparargli da mangiare, che non mancasse niente, lavare la roba, muoversi sempre perché stessero bene» (p. 92).

Ma l'Agnese non è solo madre e casalinga che si occupa delle faccende domestiche per i partigiani. La scrittrice bolognese mette a fuoco anche la partecipazione femminile alle azioni militari. È vero che l'ingresso dell'Agnese nel mondo dei partigiani è casuale e quasi involontario, perché uccide in un momento di rabbia il soldato tedesco che a sua volta ha ucciso la sua gatta nera, ma quando lei scappa e si unisce a una brigata di partigiani comincia anche a svolgere un ruolo diverso da quello al quale è abituata. Oltre ad avere un ruolo quasi materno con i partigiani, l'Agnese svolgerà parecchie volte il ruolo di staffetta. Nonostante la vecchia donna sembri fisicamente inadatta a farlo, la scrittrice le assegna anche questo compito. È un ruolo che ebbero molte donne durante la lotta e nel romanzo assume dunque un valore simbolico, diventando riferimento al contributo di tutte le donne italiane che rischiavano la vita per aiutare i partigiani. Attribuendo all'Agnese l'attività di staffetta, dunque, Renata Viganò «mostra quella che fu la realtà storica della Resistenza: […] una guerra in cui troviamo anche le donne che danno il loro contributo come staffette»[51].

La tragica fine della protagonista, uccisa brutalmente da un soldato tedesco («Il maresciallo rimise la pistola nella fondina, e tremava, certo di rabbia. Allora il tenente gli disse qualche cosa in tedesco, e sorrise. L'Agnese restò sola, stranamente piccola, un mucchio di stracci neri sulla neve»: p. 239), sottolinea ulteriormente che la Viganò concede alla sua protagonista una connotazione nazionale. Il sacrificio dell'Agnese, vissuta e morta coraggiosamente come tanti partigiani, rappresenta un riferimento a «queste donne combattenti, secondo il più antico stereotipo di una

[51] G. AGNOLETTO, *Guerra e Resistenza: riflessi nella letteratura italiana del secondo dopoguerra*, in *Palabras, poetas e imàgnes de Italia*, a cura di F. Bizzoni, M. Lamberti, Città del Messico, Facultad de Filosofia ya Letras, 1995, p. 104.

femminilità materna rassicurante e accogliente»[52], rendendo giustizia non solo alla scrittrice ma a migliaia di altre donne morte da eroine nella lotta[53].

Ahmed Soliman

Bibliografia

- G. AGNOLETTO, *Guerra e Resistenza: riflessi nella letteratura italiana del secondo dopoguerra*, in *Palabras, poetas e imàgnes de Italia*, a cura di F. Bizzoni, M. Lamberti, Città del Messico, Facultad de Filosofia ya Letras, 1995;
- P. ALBONETTI, *La Resistenza: schema per una storia*, in *Ravenna e provincia tra fascismo e antifascismo 1919-1945*, a cura di A. Luparini , Ravenna, Longo, 2006;
- M. ALLOISIO, G. BELTRAMI, *Volontarie delle Libertà*, Milano, Mazzotta, 1981;
- L. ANTONELLI, *Voci dalla storia. Le donne della Resistenza in Toscana tra storie di vita e percorsi di emancipazione*, Prato, Pentalinea, 2006;
- A. ASOR ROSA, *Scrittori e popolo*, Torino, Einaudi, 1988;
- A. BATTISTINI, *Sondaggi sul Novecento*, Cesena, Il Ponte Vecchio, 2003;
- ID., *Dal teatro itinerante al romanzo picaresco. Lo stile di Luciano Leonesi narratore*, in *Luciano Leonesi: un maestro di teatro a Bologna*, a cura di C. Melodesi, P. Ferrarini, Roma, Bulzoni, 2008;
- N. BONAZZI, *"Noi non finiamo". Letteratura e Resistenza*, in «Griseldaonline», n. 16 (2016-2017);
- C. BRAGAGLIA, *Cinema italiano anni Settanta: figure di donna*, in *Gli anni Settanta: tra crisi mondiale e movimenti collettivi*, a cura di A. de Bernardi, Bologna, Archetipolibri, 2009;
- S. BRANCIFORTE, *Introduction*, in R. VIGANÒ, *Partisan wedding. Stories by Renata Vigano*, Columbia, University of Missouri Press, 1999;
- A. BRAVO, *Resistenza civile*; cfr. la URL: https://lists.peacelink.it /nonviolenza/2008/01/msg00047.html;
- A. M. BRUZZONE, R. FARINA, *La Resistenza taciuta. Dodici vite di partigiane piemontesi*, Milano, La Pietra, 1976;
- I. CALVINO, *Il Sentiero dei nidi di ragno*, Torino, Einaudi, 1967;
- M. CASINI, *La montagna in guerra. Ai margini della repubblica partigiana di Montefiorino*, in *Donne guerra politica*, a cura di D. Gagliani, Bologna, Clueb, 2000;
- G. CODRIGNANI, *Quando ignoravamo la questione di genere*, in *Matrimonio in brigata. Le opere e i giorni di Renata Viganò e Antonio Meluschi*, a cura di E. Colombo, A. Battistini, Bologna, Grafis, 1995;
- S. CORTELLAZZO, M. QUAGLIA, *Cinema e Resistenza*, Torino, Celid, 2005;
- D. DEMETRIO, *L'arte povera della scrittura di sé*, in *Arti e Resistenza*, a cura di C. Bragaglia, Milano, M&P publishing, 2005;
- G. DURBIANO, M. ROBIGLIO, *Paesaggio e architettura nell'Italia contemporanea*, Roma, Donzelli, 2003;
- G. FALASCHI, *La Resistenza armata nella narrativa italiana*, Torino, Einaudi, 1976;
- P. GABRIELLI, *La pace e la mimosa. L'Unione Donne Italiane e la costruzione politica della memoria (1944-1955)*, Roma, Donzelli editore, 2005;
- A. S. GAGLIARDI, *Come raccontare la Resistenza?*, in *Donne guerra politica*, a cura di D. Gagliani, op. cit.
- A. M. GOBETTI, *Perché erano tante nella Resistenza*, in «Rinascita», a. XVIII, n. 3 marzo 1961;

[52] M. PONZANI, *Figli del nemico. Le relazioni d'amore in tempo di guerra 1943-1948*, Bari, Laterza, 2015, p. 2.

[53] L'autore di questo saggio è nato in Egitto, a Giza, ed è professore associato presso l'Ain Shams University.

- P. GUIDA, *La scrittura femminile negli anni del Neorealismo*, in *In un concerto di voci amiche: studi di letteratura italiana dell'Otto e Novecento in onore di Donato Valli*, a cura di M. Cantelmo, A. L. Giannone, Lecce, Congedo, 2008;
- G. LAGORIO, *Penelope senza tela: argomenti e testi*, Ravenna, Longo, 1984;
- M. E. LANDINI, *Sessualità e violenza nelle memorie delle resistenti*, in *Guerra Resistenza Politica. Storie di donne*, a cura di D. Gagliani, Reggio Emilia. Aliberti Editore, 2006;
- D. MAESTRI, *Il Sapore aspro della vita: la Resistenza nella narrativa italiana*, in *I filari del mondo. Davide Lajolo: politica, giornalismo*, a cura di L. Lajolo, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2005;
- M. MAFAI, *Pane nero*, Milano, Mondadori, 1987;
- T. NOCE, *Nella città degli uomini. Donne e pratica della politica a Livorno fra guerra e ricostruzione*, Catanzaro, Rubbettino, 2004;
- G. PEDULLÀ, *Una lieve colomba. Saggio introduttivo a Racconti della Resistenza*, Torino, Einaudi, 2005;
- A. PONTI, *Come leggere* Il sentiero dei nidi di ragno *di Italo Calvino*, Milano, Mursia, 1991;
- M. PONZANI, *Figli del nemico. Le relazioni d'amore in tempo di guerra 1943-1948*, Bari, Laterza, 2015;
- R. ROVERSI, *Lo scrittore Antonio Meluschi*, In «L'Unità», n. 166, 24 maggio 1991;
- L. RUBERTO, *La contadina si ribella: Gendered Resistence in* L'Agnese va a morire, in «Romance Languages Annual», vol. 9, 1998;
- M. A. SABA, *Partigiane: le donne della Resistenza*, Milano, Mursia, 2007;
- A. SANNA, *Partigiane e scrittrici*, in «Carte Italiane», 2, 2017;
- E. SALVINI, *Ada e le altre. Donne cattoliche tra Fascismo e democrazia*, Milano, FrancAngelo, 2013;
- J. SÉMELIN, *Senz'armi di fronte a Hitler. La resistenza civile in Europa (1939-1943*), Casale Monferrato, Sonda, 1993;
- E. SOLETTI, *Le figure femminili ne Il parigiano* Johnny, in *Le donne nella narrativa di Bebbe Fenoglio*, a cura di Paola Gramaglia, Torino, Angolo Manzoni, 2005;
- A. C. SOZZI, *Neorealismo e neorealisti*, Milano, Cooperativa Libraria, 1980;
- *Storia dell'Emilia Romagna. Dal Seicento a oggi*, a cura di M. Montanari *et* altri, Bari, Editori Laterza, 2014;
- C. VARESE, *Scrittori d'oggi*, in «Nuova Antologia», giugno 1950, voll. 448-449;
- S. VASSALLI, *Introduzione*, in R. VIGANO, *L'Agnese va a morire*, Torino, Einaudi, 1994;
- R. VIGANÒ, *Matrimonio in brigata*, Milano, Vangelista, 1955;
- EAD., *Come nacque l'Agnese*, in «L'Unità», 4/9/1949, ora in F. A. DAMIANO, *Poetesse e scrittrici dal XIII al XIX secolo*, in *Donne a Bologna*, a cura di M. L. Bramante Tinarelli, Bologna, F.i.L.d.i.S., 1987;
- EAD., *L'Agnese va a morire*, Torino, Einaudi, 1994;
- M. ZANCAN, *L'esperienza, la memoria, la scrittura delle donne*, in *Letteratura e Resistenza*, a cura di A. Bianchini, F. Lolli, Bologna, Clueb, 1997;
- EAD., Il *doppio itinerario della scrittura: la donna nella tradizione letteraria italiana*, Torino, Einaudi, 1998.

Sul pittarsi *la vita a piacimento*
Il romanzo e il talento di Carmine Abate per immagini e parole[*]

La luce, m'interessa, non il soggetto; [...] come nasce e si muove e muore la luce, m'interessa[1].

Ricordo, rapsodia, racconto

Nei romanzi di Carmine Abate, è il ricordo che dà la stura al racconto. Questo fa scorgere nel presente una radice che, fino a quel momento, era del tutto ignorata. Ciò non avviene in maniera lineare: la narrazione segue le strettoie e le curve della memoria; passa anche dalle sue imprecisioni, dai suoi errori, dai suoi fraintendimenti, dai suoi guasti[2]. Della memoria, che non è mai indulgenza a struggimenti nostalgici, il racconto ha la struttura: è come se la memoria e le sue immagini, coprendo i ricordi, facessero scaturire il racconto[3]. Ciò è ben evidente con il personaggio di Costantino Avati, protagonista del *Ballo tondo*, romanzo del 1991 (il primo scritto da Abate)[4] che, al racconto del fantastico incontro con l'aquila a due teste, aggiunge di

---

[*] *Il saggio è dedicato alla memoria di Renato Nisticò, tra i primi studiosi dell'opera di Carmine Abate.* Per i chiarimenti profusi intorno al peso e alla funzione delle rapsodie e della tradizione albanese nell'opera dello scrittore di Carfizzi ringrazio la mia amica Fiorella De Rosa, docente di Albanologia presso il Dipartimento di Culture, Educazione e Società dell'Università della Calabria.

[1] Sono le parole pronunciate da Hans Heumann, fotografo, in C. ABATE, *Tra due mari* [2002], Milano, Mondadori, 2005, p. 61.

[2] «Non è la memoria che è creatrice − assicura Roland Barthes −, è la sua *deformazione*», ovvero ciò che è possibile definire *immaginazione*, ciò che disfa le immagini, ciò che deforma le immagini fornite dalla percezione. Cfr. R. BARTHES, *La preparazione del romanzo. Corsi (I e II) e seminari al Collège de France (1978-1979 e 1979-1980)* [2003], Introduzione, cura e traduzione di E. Galiani e J. Ponzio, vol. I, Milano-Udine, Mimesis, 2010, p. 57.

[3] Sulla funzione memoriale della scrittura nell'opera di Abate si veda G. TRAINA, *La moto, il ballo, l'aquila e i due mari. Appunti sulla narrativa di Carmine Abate*, in «Segno», XXVIII, 238-239, settembre-ottobre 2002, pp. 74-80.

[4] La prima opera in prosa di Carmine Abate è, però, la raccolta di racconti intitolata *Il muro dei muri*, scritta in tedesco e pubblicata in Germania nel 1984 (*Den Koffer und weg*, Kiel, Neuer Malik Verlag), poi tradotta dallo stesso autore in italiano quasi 10 anni dopo: Lecce, Argo, 1993; pur essendo, poi, la silloge disponibile in un'edizione più recente (Milano, Mondadori, 2006), è dalla prima che traggo tutti i riferimenti. Oltre che come un insieme di racconti, *Il muro dei muri* (ma si tratta di un rilievo che può essere esteso anche alle raccolte di racconti successive) può leggersi anch'esso come un romanzo a incastro, in quanto ogni storia

volta in volta particolari più precisi: «l'aquila a due teste aveva piume verdi e blu, robusti becchi ricurvi e artigli rossi, e si librava nell'aria lentamente, con movimenti maestosi; l'aveva vista anche un gruppo di arbëreshë che stava sulla spiaggia; era, secondo Costantino, la stessa aquila che aveva guidato gli arbëreshë dall'Arbërìa in Italia, un'aquila eterna che ogni tanto compariva sul mare e scompariva tra i monti della Sila» (*BT*, p. 23)[5]. Andando avanti e indietro nel tempo («mai ferme le farfalle benedette, mai ferme», *BT*, p. 33), la memoria compone il mito e, poi, il racconto che viene diffuso. Il mito, in quanto storia esemplare, attimo infinito e in apparenza fuori dal tempo, contiene quei semi di valori universali che per germogliare «hanno bisogno di terreno fertile, cioè di passare di bocca in bocca, di essere raccontati». Abate ammette come sia il linguaggio del mito ad affascinarlo, non tanto l'aspetto fantastico di una storia quanto piuttosto «il tono delle voci, la musica polifonica che sprigiona»[6]. Così, si mette in ascolto di queste voci, e, scrivendo, prova a seguirne il ritmo con naturalezza. E ci riesce, da narratore autentico[7].

---

rimanda a quella successiva (cfr. P. CRUPI, *Carmine Abate*, in ID., *Storia della letteratura calabrese. Autori e testi*, vol. IV: *Il Novecento*, Cosenza, Periferia, 1997, pp. 220-25). Al *Muro dei muri* si legano per sentimento e per struttura le poesie con le quali lo scrittore di Carfizzi esordisce nel panorama letterario italiano: il riferimento è alla sua prima silloge di versi, *Nel labirinto della vita* (Roma, Juvenilia, 1977), e alla raccolta di poesie e «proesie», nella definizione che ne fornisce lo stesso Abate, intitolata *Terre di andata* (Lecce, Argo, 1996, ma poi anche Nuoro, Il Maestrale, 2011) che include anche *Di noi* e *Dimore*, opere pubblicate nel 1992 per l'editore Pellegrini di Cosenza.

[5] Traggo i riferimenti da *Il ballo tondo*, da *La moto di Scanderbeg* e da *Il mosaico del tempo grande*, romanzi che compongono la cosiddetta *Trilogia di Hora*, dal volume che li riunisce, intitolato *Le stagioni di Hora* (Milano, Mondadori, 2012). Nel citare da questa edizione, riporto tra parentesi la sola indicazione della pagina, preceduta dalle seguenti sigle: *BT* (per *Il ballo tondo*), *MdS* (per *La moto di Scanderbeg*) e *MTG* (per *Il mosaico del tempo grande*). È quasi inutile precisare che Hora non è che l'equivalente mitico di Carfizzi, paese di nascita, in provincia di Crotone, del calabrese Abate. Si tratta di uno dei luoghi di aggregazione degli albanesi che, dopo il 1468, per sfuggire alla dominazione turca si rifugiarono nelle terre in possesso della figlia dell'eroe nazionale Scanderbeg. Sull'identificazione tra Hora e Carfizzi si veda, però, quanto precisa Rita Librandi: per ogni area Hora sarebbe il capoluogo di riferimento (Hora per Piana degli albanesi sarebbe Piana stessa; per Frascineto, Castrovillari, per Plataci, Villapiana), supponendo, così, che nella narrativa di Abate indichi il capoluogo ideale dell'Arbërìa (R. LIBRANDI, *«Il ballo tondo» delle lingue e l'arbëresh raccontato da Carmine Abate*, in *Lingue in Contatto e Plurilinguismo nella Cultura Italiana*, a cura di M. Pasquarelli Clivio, New York-Ottawa-Toronto, Legas, 2011, p. 58).

[6] Questa citazione e quella precedente sono tratte da un'intervista rilasciata da Carmine Abate a Paolo Pegoraro, intitolata *Carmine Abate: se la scrittura diventa patria* (in «Letture», 615, marzo 2005), ora reperibile alla seguente URL: http://www.carmineabate.net/festaletture2.htm (ultima consultazione: 23 maggio 2019).

[7] Alle medesime conclusioni è pervenuto Alfonso Berardinelli nel leggere *La festa del ritorno*, romanzo uscito nel 2004 per Mondadori, anch'esso ambientato a Hora. Dopo aver superato il timore di incontrare nelle prime pagine della storia «la maniera, il folclore, il poeticismo della genuinità premoderna», il critico ammette la perfetta corrispondenza (troppo perfetta?, si chiede) tra la lingua usata da Abate e la narrazione

Si attengono al medesimo dispositivo le rapsodie di Luca Rodotà di Corone, che percorre a dorso di mulo le contrade italo-albanesi della Calabria per cantare i miti delle generazioni passate, o le parole del vecchio nani Lissandro che, dagli antichi rapsodi albanesi, ha ereditato la memoria prodigiosa e il tono epico. Il racconto, dunque, si muove nel lago del tempo, cercando qua e là un appiglio al quale ancorarsi: magari un'immagine dalla quale trarre spunto[8] o una parola che si faccia pietra lanciata in quel lago e che dia origine a tremolanti cerchi concentrici che durano tanto più a lungo quanto più grosso è il sasso lanciato (cfr. *BT*, p. 43, ma anche p. 173: «E non era stato un sasso, ma un macigno quello che si era inabissato nel fondo blu del suo [del nani Lissandro, *sc.*] cuore, quando Sidonia era morta, all'età di ventisette anni, di broncopolmonite»)[9]. Tante sono le volte in cui il ricordo, attraverso la sua forza e la sua vitalità, riesce a fare breccia nel presente, a capovolgere il tempo, a rendere presente un passato che si credeva perduto o, magari, mai davvero esistito: «il passato [che] inebriava la testa al padre, come il vino forte che beveva in abbondanza, mentre il presente gli riempiva solo la pancia e a volte lo faceva vomitare» (*BT*, p. 38).

(A. BERARDINELLI, *"La festa del ritorno" di Carmine Abate*, in «Il Foglio», 14 settembre 2004; ora reperibile anche alla seguente URL: http://www.carmineabate.net/festafoglio.htm; ultima consultazione: 23 maggio 2019).

[8] È lo stesso Abate a chiarire come *Il ballo tondo* (allo stesso modo di tutti i suoi libri successivi) sia, in effetti, nato da un'immagine «che mi ha inseguito per anni − spiega lo scrittore − come se l'avessi realmente vissuta chissà quando e dovessi per forza raccontarla» (G. MURACA, *La ballo tondo e La moto di Scanderbeg*, in «Ora Locale», 4 gennaio 2001). In generale, Abate ha continuato a dichiarare che le sue storie sono sempre scaturite da un'immagine, qualcosa che, visto e fotografato con gli occhi, diventa un'ossessione. Si veda, ad esempio, l'intervista del 14 gennaio 2019, curata da Giancarla Paladini, intitolata *"Le rughe del sorriso": chiacchierata con Carmine Abate* e reperibile alla seguente URL: http://www.giancarlapaladini.it/le-rughe-del-sorriso-chiacchierata-con-carmine-abate/ (ultima consultazione: 19 maggio 2019); oppure, precedentemente, la risposta finale («vedremo dove mi condurrà la prima immagine del prossimo romanzo») alla conversazione con Gianluca Veltri uscita sul «Mucchio selvaggio» nel novembre del 2008 e ora disponibile alla seguente URL: http://www.carmineabate.net/annimucchio.htm (ultima consultazione: 25 maggio 2019). Anche nella *Prefazione* alla *Festa del ritorno* (Milano, Mondadori, 2004) Abate spiega come per scrivere un romanzo abbia «bisogno di un'immagine iniziale nitida, perfetta», come se in essa fosse insito «il ritmo, il respiro della storia, lo sguardo del narratore» (s.i.p.; nel far riferimento a questo romanzo citerò dall'edizione Mondadori del 2013 che, sotto il titolo *La festa del ritorno e altri viaggi*, oltre al romanzo del 2004 include *Vivere per addizione e altri viaggi*, raccolta di racconti del 2010, uscita sempre per i tipi di Mondadori).

[9] L'immagine della pietra scagliata nel mare di un destino incerto («Ed ora aspetti di vedere i cerchi nell'acqua»: C. ABATE, *Il muro dei muri*, op. cit., p. 119) è presente anche in *Nuotare, nuotare*, racconto incluso nel *Muro dei muri*. Qualche anno dopo, nella *Collina del vento*, Abate insisterà sulla metafora acquatica, descrivendo gli occhi di nonno Alberto «persi nel mare della sua memoria vaporosa» (ID., *La collina del vento*, Milano, Mondadori, 2012, p. 86).

Una funzione simile − che si potrebbe definire zooepica − a quella detenuta dall'aquila bicipite ricoprirà l'immagine della rondine albina nella *Collina del vento*, romanzo che Abate pubblica nel 2012. La *rìndina janca*, lungo l'intero corso delle vicende che si consumano intorno alla collina del Rossarco, inseguirà i pensieri e le visioni di Michelangelo Arcuri, «il custode della collina»[10]; inseguirà anche quelli di suo nonno Alberto che per primo vide un esemplare del raro volatile proprio nei cieli di Spillace (luogo immaginario, come il Rossarco d'altronde, ma collocato entro una zona ben identificata della Calabria ionica, davanti a Punta Alice, vicino a Cirò), mentre si trova in compagnia dell'archeologo Paolo Orsi. Anche Arturo, il padre di Michelangelo, partecipa a questo meccanismo mitogenetico e mitopoietico inserendo la rondine nel testo di una canzone, con il suono della chitarra battente che, in questa sequenza, completa l'effetto rapsodico: «Rondine albina / di giorno penso a te sulla collina / di notte ti vorrei a me vicina / Rondine albina»[11]. Attraverso la rapsodia e il mito, la rondine diventa espressione figurata, similitudine, vera e propria *imago*, immagine tirata fuori e, per così dire, spremuta (anche dall'azione della luce, si vedrà poi), ovvero elemento retorico di amplificazione e di ripetizione dei termini coinvolti nel rapporto di somiglianza[12]. Chissà che non sia proprio Marisa Marengo –

[10] Ivi, p. 81.
[11] Ivi, p. 146.
[12] All'uso della similitudine, tra le figure dell'addizione più esemplari − ancor meglio che al plurilinguismo di Abate o a quella che è stata chiamata «sperimentazione linguistica» (R. MORACE, *Le stagioni narrative di Carmine Abate. Rapsodie di un romanzo-mondo*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2014, pp. 61 e sgg.) −, può ricondursi il *vivere per addizione* dello scrittore di Carfizzi. È quasi inutile ricordare che *Vivere per addizione* è il titolo della raccolta di racconti citata già in precedenza; si consideri anche C. ABATE, *Un destino con mille radici. La mia vita è un'addizione*, in «Corriere della Sera», 25 marzo 2012, p. 38, ora reperibile alla seguente URL: http://www.carmineabate.net/collinaCorrieredellasera.pdf (ultima consultazione: 25 maggio 2019). A margine, mi si consenta questo rilievo, i racconti di Abate − quelli giovanili inclusi nel *Muro dei muri*, quelli di *Vivere per addizione*, così come quelli del *Banchetto di nozze e altri sapori* (Milano, Mondadori, 2016) − sembrano appena meno riusciti rispetto ai romanzi. Quel tono esemplare che si percepisce lungo tutta l'opera di Abate risulta, nel breve, troppo poco diluito, troppo centrato, anzi concentrato, sulla descrizione e ancora troppo poco sulla narrazione. E, invece, è là che il carfizziota riesce meglio: quando rinuncia a raccontare, fermandosi ad abbozzare questi brevi quadretti, perde parte della sua originalità e del suo passo. La tavolozza di cui si serve per descrivere la realtà presente e passata è la medesima ma, se non si appoggia a una storia, dà un'impressione di fissità, di ripetitività, che entusiasma meno. Leggendo i racconti di Abate si può forse capire meglio che altrove quali sono i difetti (pochissimi) della sua scrittura. Credo che egli lo sappia ed è per questo che inserisce i racconti in una cornice narrativa più ampia, fatta di sistematiche riprese a distanza di parole ed espressioni. È come se tentasse di allestire un romanzo sommando i racconti. Però tutto risulta a uno stadio embrionale, con meno azione, meno movimento; come una tela sulla quale un pennello avesse troppo indugiato, finendo per

l'archeologa *torinèsia*, collaboratrice di Umberto Zanotti-Bianco, arrivata in Calabria sulle tracce della mitica Krimisa e del tempio di Apollo Aleo e che, poi, sposerà Michelangelo − a incarnare la rondine albina del romanzo: con la sua disposizione per la ricerca, sempre in movimento, «sempre oscillante tra pensiero e azione»[13], sarà in grado di aggiungere qualcosa al dominio cognitivo della storia narrata: partecipare a lunghe ed estenuanti campagne di scavi in diverse parti del mondo e tornare dal marito e dal figlio Rino per raccontare a quest'ultimo, che poi sarà il narratore della *Collina del vento*, le storie dissotterrate[14].

È proprio così che, lungo tutta l'opera di Abate, le funzioni di sogno, ricordo e mito spesso si sovrappongono le une alle altre creando una realtà indistinta, ripetutamente commentata e, forse proprio per questo, multiforme, vivida, intensa. Tutti ne parlano, ma chi ne sa davvero? E, in fondo, è davvero importante capire se essa sia più o meno vera? Nel *Ballo tondo*, ad esempio, essa arriva a essere reale, con tutti i crismi dell'evidenza, pur senza essere vera, perché è condivisa: pertanto, sulla grande aquila a due teste «che portava in groppa un uomo barbuto con un elmo sormontato da una testa di capra, che brandiva uno spadone tutto d'oro» (*BT*, p. 46) non c'è niente da ridere. Può benissimo esistere o essere esistita un'aquila a due teste, così come, di fronte alla Puglia, esiste l'Arbërìa. D'altronde, lo garantisce Carmelo Bevilacqua, il maestro di Costantino, e, quindi, perché non dovrebbe essere vero? Si tratta di una realtà fatta talvolta delle chiacchiere della *gjitonìa* (del popoloso

---

esagerarne il tono e finendo per sfociare quasi nella commozione. La spiccata sensorialità della scrittura di Abate, esaltata dal ricorso sistematico alla sinestesia e ad altre figure della sostituzione, comunque presenti anche nei suoi racconti (specialmente nei primi), trova il suo passo ideale nel romanzo.

[13] C. ABATE, *La collina del vento*, op. cit., p. 198.

[14] Cfr. l'opera a p. 220. *Il cielo di rondini* è il titolo di uno dei racconti in cui è frammentata la storia narrata in *Vivere per addizione e altri viaggi*: in esso, passando per la festosa metafora delle rondini, si parla della libertà negata di vivere il proprio paese d'origine (cfr. ID., *La festa del ritorno e altri viaggi*, op. cit., pp. 223-228). Una «rondine inquieta», che corre di qua e di là, da un continente all'altro, è anche Hans Heumann, in *Tra due mari* (ID., *Tra due mari*, op. cit., p. 118). Nel singolare bestiario di Abate è possibile inserire anche Salvatore Carciofo, uno sprezzante «lumacone arancione» che gestisce un ristorante italiano ad Amburgo (ID., *La valigia e via*, in ID., *Il muro dei muri*, op. cit., p. 145); una cicala, «paccia da legare», che frinisce di notte e che fa da controcanto alle vicende narrate nel *Bacio del pane*, romanzo del 2013 (ID., *Il bacio del pane* [2013], Milano, Mondadori, 2015, p. 17); una farfalla, nella quale probabilmente si è reincarnata Norma Jeane, che entra nella stanza nel momento in cui Carmine Leto − alla fine della *Felicità dell'attesa* − sta per morire, e, nello stesso romanzo del 2015, una libellula, dietro cui si nasconde evidentemente lo stesso Carmine, tornato in vita per ritrovare la sua famiglia.

vicinato), oppure di credenze e di malocchio; in quasi ogni caso, è una realtà fatta di parole riportate che − allo stesso modo dei ricordi, anche imprecisi, e, talvolta, degli aruspici e delle previsioni − si trasformano in racconto. Come? Nella maggior parte dei casi prendendo in considerazione punti di vista differenti che, posti in successione, delineano il carattere e la storia del tempo piccolo[15]. Piccolo rispetto al *Moti i madh*, il tempo grande di Scanderbeg e dei padri che resta un riferimento costante dell'oggi[16]. Per comprendere il criterio cui sceglie di uniformare il suo racconto, si noti come Abate inserisca spesso nella narrazione un cantastorie, qualche volta un vero e proprio rapsodo, ma soprattutto tantissimi altri narratori interni. E, d'altro canto, la molteplicità della narrazione non può che leggersi alla luce della disposizione, dichiarata da Abate in più occasioni, per la rapsodia[17]: essa è fatta di

[15] Sull'argomento in questione e sulla sua correlazione con la pluralità linguistica proposta nelle prime opere di Abate, si veda S. MARTELLI, *L'identità plurale nella narrativa di Carmine Abate*, in *Le lingue dello straniero*, Atti del convegno (6-7 aprile 2000), a cura di G. Calabrò, Napoli, Liguori, 2003, pp. 91-111.

[16] Il "tempo piccolo" dell'oggi, fatto «di ruffiani e leccaculi, ciucci ignoranti e presuntuosi, senza dignità» (MdS, p. 377), dirà la madre di Giovanni Alessi nella Moto di Scanderbeg, romanzo del 1999. Il *Moti i madh*, tempo della fondazione che affonda le sue radici in un antico passato di soggetti, di voci, di sguardi sul mondo e che, con Abate, si protende verso un futuro sempre aperto (per una definizione circostanziata della Grande Epoca messa in relazione con l'epos nazionale albanese cfr. J. BULO, *La Scanderbeide degli arbëreshë tra l'epos e il romanzo*, in Atti del 3° seminario internazionale di studi albanesi, a cura di F. Altimari e F. De Rosa, Rende, Centro Editoriale e Librario, 2004, pp. 337-41), non sembra essere concettualmente vicino al tempo grande teorizzato da Michael Bachtin che, più propriamente, è il tempo dell'interpretazione: «Le opere − spiega il filosofo russo − spezzano le frontiere del loro tempo e vivono nei secoli, cioè nel tempo grande, e spesso (le grandi opere sempre) di una vita più intensa e piena che nell'età loro contemporanea» (M. BACHTIN, *L'autore e l'eroe. Teoria letteraria e scienze umane* [1979], a cura di C. Strada Janovič, Torino, Einaudi, 1988, p. 344). Per quanto afferenti ad ambiti diversi, non è inutile segnalare questa singolare omonimia. Si tenga presente, infine, la spiegazione di Angela Biancofiore che chiarisce come l'espressione esista in arbëresh e venga poi utilizzata dall'autore in italiano per evocare il tempo leggendario dell'epopea di Scanderbeg: «È il tempo della continuità delle storie, tempo della memoria comune e della trasmissione, attraverso la voce dei nonni e non dei padri, troppo indaffarati o distrutti dal lavoro. Il *tempo grande* è il tempo che lascia tracce profonde» (A. BIANCOFORE, *Stranieri al sud: per una ridefinizione delle frontiere*, in «Narrativa», 28, Paris, CRIX, 2006, pp. 99-117; la citazione è a p. 111; il saggio è reperibile anche alla seguente URL: http://www.carmineabate.net/narrative.htm; ultima consultazione: 11 luglio 2019).

[17] Infatti, nella *Nota dell'autore* posta a margine delle *Stagioni di Hora*, Abate scrive: «Come Costantino, il protagonista del *Ballo tondo*, sono affascinato dalle rapsodie: storie tutta polpa, veloci e leggere, piene di metafore semplici ma efficaci» (p. 615). Le antiche rapsodie arbëreshe sono state tramandate oralmente per secoli e poi raccolte e tradotte da Girolamo De Rada nel 1866 (*Rapsodie d'un poema albanese*, Firenze, Federigo Bencini, 1866; digitalizzate e disponibili *on line* alla seguente URL: http://books.google.it/books?id=C7EB2Q8WWNkC&printsec=frontcover&dq=Girolamo+de+Rada&as_brr=3#v=onepage&q=&f=false; ultima consultazione: 21 maggio 2019). A distanza di diciassette anni, nel 1883, De Rada pubblicò, nell'inserto *Biblioteca Albanese* del «Fjamuri Arbërit», la seconda edizione delle *Rapsodie d'un poema albanese* con il titolo di *Rapsodie Nazionali*. Le due edizioni sono adesso raccolte nell'edizione critica curata da Fiorella De Rosa per Rubbettino (G. DE RADA, *Rapsodie albanesi*, Soveria

spunti diversi per ritmo e armonia e di aspetti mitici che decuplicano l'esperienza un attimo dopo averla vissuta.

Mosaico di parole e immagini

Anche *La moto di Scanderbeg*, secondo romanzo della *Trilogia di Hora*, prende le mosse dal racconto di una storia incredibile che si sprigiona per immagini, «rapide e vive» (*MdS*, p. 217), dagli occhi, ancor più che dalle parole, di Giovanni Alessi. La storia incredibile è quella di Stefano Santori, il «ragazzino dagli occhi di calamita» (*MdS*, p. 213) che riesce a spostare gli oggetti con i suoi occhi «grigi e potenti» (*MdS*, p. 383) e che, già veggente, diventerà, da adulto, lo storico di Hora. Allo stesso modo, basta un colpo di ciglia e le immagini che si effondono dalle parole di Giovanni costruiscono storie in grado di coinvolgere anima e corpo, come se chi ascolta le avesse vissute in prima persona[18]. Anche questa (come le altre storie) serve per guardare indietro e avanti, per muoversi più agevolmente su e giù per il tempo, passando per l'immaginazione o, magari, per la visione, per il sogno o per il mito: ovvero per una sorta di unità figurativa che ha un corrispettivo, anche solo remoto,

---

Mannelli, Rubbettino, 2018). Esse costituiscono l'incipit alle varie sezioni del *Ballo tondo*; alle rapsodie fanno da contrappunto i balli tradizionali, le *vallje*, le leggende e i miti fondativi, tra cui spicca naturalmente quello di Giorgio Castriota Scanderbeg. Sulla funzione delle rapsodie nella scrittura di Abate, si noti quanto precisa Martine Bovo Romoeuf, nella prima monografia dedicata interamente all'opera dell'autore calabrese: «Le rapsodie fungono da cornice, contornano i capitoli imprimendo slancio narrativo. Si potrebbe pensare che si tratti d'inserzioni estetizzanti a carattere puramente folklorico. In realtà, esse hanno una concreta funzione narrativa nell'economia del romanzo: ogni rapsodia introduce un tema che è ripreso in seguito nel corso della decina di capitoli che costituiscono una parte, come per mostrare continuità tra il tempo della leggenda e quello reale dei personaggi» (M. BOVO ROMOEUF, *L'epopea di Hora. La scrittura migrante di Carmine Abate*, Firenze, Cesati, 2008, p. 25). Negli *Anni veloci*, invece, saranno le canzoni di Lucio Battisti e di Rino Gaetano a fare da controcanto alle inquietudini di Anna e Nicola, i protagonisti del romanzo, e a segnare il ritmo della loro storia. Sulla questione si veda almeno G. LUPO, *"Gli anni veloci" di Abate. La giovinezza e il canzoniere dei sogni delusi*, in «Il mattino», 13 settembre 2008. Anche nel *Bacio del pane*, i testi delle canzoni di Jovanotti e del Parto delle nuvole pesanti, celebre gruppo musicale calabrese, chiariscono alcuni riflessi psicologici dei personaggi.

[18] Non c'è dubbio riguardo al fatto che gli occhi agiscano su ciò che vedono: lo fanno anche, nella *Collina del vento*, quelli di Ninabella che, incantata davanti al mare, «pareva che [...] stesse disegnando con gli occhi» (C. ABATE, *La collina del vento*, op. cit., p. 94). Tra l'altro, Ninabella, divenuta pittrice di successo, rielaborerà il suo stesso passato proprio attraverso la sua arte (ivi, p. 175). Del resto, già in uno dei suoi primi racconti, Abate aveva ammesso di essere «attratto dagli occhi della gente come il ferro dalla calamita» (ID., *Il muro dei muri*, op. cit., p. 201).

nel mondo naturale, cioè del mondo che cade sotto il dominio dei miei sensi[19]. Eppure, tra tanti pensieri, immagini e sentimenti, sono le parole che restano necessarie. Il racconto di Abate si serve di un meccanismo di acquisizione della realtà in grado di accrescere l'esperienza, filtrandola attraverso il crivello del mito, dunque della parola, pur sapendo che, come spiega la madre di Giovanni, «le storie antiche raccontano un fatto ma vogliono dire un'altra cosa» (*MdS*, p. 308). In ogni caso, per proiezioni e diramazioni − come, a questo riguardo, ha spiegato Vincenzo Consolo −[20], la narrazione si arricchisce, si moltiplica nel tempo, andando sino al Quattrocento, all'epoca delle lotte di Scanderbeg contro i turchi, per poi annodarsi al passato più prossimo degli scontri per l'occupazione delle terre incolte, sino a un presente, fatto di sradicamento ed emigrazione, nel quale, magari, Scanderbeg può ricomparire sotto forma di serpente o, perché no?, di uccello: «Scanderbeg, se dovesse rinascere, diventerebbe un uccello, un bellissimo uccello che vola libero nel cielo e canta sugli alberi per dirci che lui sta bene, lassù, e ci protegge» (*ibidem*)[21]. È assecondando lo stesso principio di prossimità sineddochica − ovvero percorrendo, senza oltrepassare, il contenuto concettuale complessivo − che il microcosmo di Hora diventa simbolo di una disposizione ben più estesa, amplificata, ma riconoscibilissima anche in un contesto storico e geografico più ampio: quello dell'Italia meridionale del secondo dopoguerra.

---

[19] È stato Renato Nisticò a spiegare con chiarezza come Abate riesca ad attuare una fusione «fra il tempo dell'epica antica, e la condizione di disincanto della modernità aperta a un futuro incerto, problematico» (R. NISTICÒ, *Carmine Abate, uno "straniero" in Italia*, in «La rivista dei libri», XIII, 2, febbraio 2003, pp. 8-10; ora disponibile anche alla seguente URL: http://www.carmineabate.net/larivistadeilibri.htm; ultima consultazione: 18 giugno 2019).

[20] Cfr. V. CONSOLO, *Abate e la metafora del Meridione*, in «Il Quotidiano», 21 settembre 2001. A proposito del romanzo del 1999, Consolo aggiunge: «Libro meridionale e meridionalista, metafora di ogni meridione del mondo, *La moto di Scanderbeg* è [...] un attualissimo romanzo sullo smarrimento della nostra identità e sulla necessità del recupero della memoria»: *ibidem*.

[21] Nello stesso romanzo anche il padre di Giovanni viene soprannominato *Scanderbeg*, per la sua disposizione contro le ingiustizie e il suo ruolo di capo ed eroe contadino della lotta per l'occupazione delle terre e per l'attuazione della riforma agraria: in sella all'indistruttibile moto Guzzi Dondolino, il nuovo Scanderbeg attraversa la Calabria del secondo dopoguerra e organizza le lotte per capovolgere il mondo (cfr. *MdS*, p. 272) con il piglio, ribelle e carismatico, del condottiero: «non si faceva volare una mosca sul naso, odiava le ingiustizie e i prepotenti, e quando c'era da menare le mani, non si tirava mai indietro, anzi» (*MdS*, p. 223). Lo stesso personaggio, con la sua moto Guzzi Dondolino, tornerà a organizzare le occupazioni delle terre incolte dei latifondi anche nella *Felicità dell'attesa* (cfr. C. ABATE, *La felicità dell'attesa*, Milano, Mondadori, 2015, pp. 209-11).

Emblematica, quanto a recupero della tradizione rapsodica, è la figura di Ardian Damisa, *Gojàri* per tutti (ovvero Boccadoro, con rimando esplicito ad Hermann Hesse, ma anche *Boccaperta* − secondo qualcuno − «che farebbe bene a non inventare storie di cui poi si dovrà pentire», *MTG*, p. 546), che, nel *Mosaico del tempo grande*[22], istituisce un ulteriore livello della storia: «oltre a un canino d'oro che gli luccicava a ogni sorriso aveva mille storie nella bocca, tutte vere e preziose come l'oro» (*MTG*, p. 399). Gojàri è anche un artista, albanese emigrato in Italia, «specializzato nell'esecuzione di grandi mosaici» (*MTG*, p. 400). C'è un rapporto evidente tra il suo talento e la costruzione del racconto; esso chiarisce la dimensione figurale della narrazione di Abate, la stretta correlazione (decisiva per comprendere il carattere della sua scrittura) che l'autore di Carfizzi istituisce tra parola e immagine. Il racconto è un mosaico per la sua capacità di porre sul piatto della narrazione quelle trame ancora invisibili delle storie (cfr. *MTG*, p. 441), quei particolari che risaltano per addizione, grazie al quadro che li comprende. Dunque, Abate, per mano di Gojàri, costruisce la sua storia, riportando alla luce la memoria di chi ascolta e, spingendola a galla, attestando che ciò che vede è effettivamente stato, obbliga a ricordare: «Tessera dopo tessera, Gojàri stava disseppellendo la nostra memoria, ci costringeva a ricordare» (*MTG*, p. 464). Tra le diverse storie, poi, c'è una traccia («il sottile spazio vuoto tra le tessere del mosaico», *MTG*, p. 560), un'anima segreta, rivelata proprio dal mosaico, che le raccorda le une alle altre (cfr. *MTG*, p. 596)[23]. Tutti, così, sono coinvolti, tutti sentono il loro peso: anche il padre di Michele, il protagonista del *Mosaico*, che, per quanto resti perplesso, comunque ammette la mobilità del racconto e delle parole: «la parola − chiarisce − è una ma si fa cento cinquecento mille in un

[22] Secondo Martine Bovo Romoeuf, il romanzo del 2006 rappresenterebbe il coronamento dell'epopea arbëreshe e si porrebbe come vero e proprio coagulo di tutte le istanze poetiche precedenti (cfr. M. BOVO ROMOEUF, *L'epopea di Hora* cit., p. 17, ma *passim*). Sull'argomento si veda R. MORACE, *Le stagioni narrative di Carmine Abate*, op. cit., in particolare le sezioni intitolate *Un mosaico letterario* (pp. 15-38) e *Un mosaico identitario* (pp. 39-59). Di Rosanna Morace si considerino anche *Carmine Abate: viaggi "Tra due mari"*, in «Perusia», 6, 2010, pp. 89-101 e *Carmine Abate*, in EAD., *Letteratura-mondo italiana*, Pisa, ETS, 2012, pp. 131-64.

[23] Già nella *Moto di Scanderbeg* Abate aveva espresso chiaramente quale funzione detenessero le parole: «le parole hanno un senso se sono come i cubetti di porfido, li metti uno accanto all'altro e alla fine vedi il risultato, un bel parcheggio con disegni precisi, che serve a tutti. Se restano parole, sono pisciazze tiepide che il vento asciuga in un momento e ne ventilìa la puzza» (*MdS*, p. 347).

lampobaleno, una mosca azzurretta che figlia moscarelli svolazzanti, fastidiosi. Da schiacciare. A me i moscarelli non mi interessano. Né tantomeno le parole cacate a vanvera come kukurdhì, i pallini neri di capra. Mi interessano i fatti, a me» (*MTG*, p. 527). Anche perché le parole e le storie, fissate da Gojàri sul mosaico «perché durino il più a lungo possibile» (*MTG*, p. 574), le abbiamo tutti dentro di noi, e attorno a noi è possibile rinvenirle e raccoglierle perché durano più degli affreschi, più dei quadri, più di noi. Sarà per questo che, già con *La moto di Scanderbeg*, Abate alterna pagine scritte in prima persona e di carattere diaristico a pagine scritte in terza persona o addirittura scaturite dalla prospettiva comunitaria espressa dal gruppo degli amici di Giovanni Alessi[24], finendo per assemblare una traccia narrativa che, unendo testi di diversa natura e ispirazione, si richiama ancora una volta al modello del mosaico. Il padre di Michele, pur conservando il proprio scetticismo, apprezza la «fantasticheria» che Gojàri ha «da vendere»: la comprerebbe anche lui, ammette, «perché mi piace, non dico di no, se uno può inventarsi la vita sua, pittarsela a piacimento» (*MTG*, p. 449). Gojàri *pitta* la propria vita e la propria identità fissandole per sempre sul mosaico e ciò gli consente di legare lo sguardo al cuore, vale a dire a ciò che «dà profondità alla nostra vita» (*MTG*, p. 560)[25].

[24] Cfr. R. MORACE, *Un mosaico identitario ricco per addizione*, in *Il confine liquido. Rapporti letterari e interculturali tra Italia e Albania*, a cura di E. Bond e D. Comberiati, Nardò, Besa, 2013, pp. 98-113, *passim*. Il passaggio specifico sarà poi ripreso in EAD., *Le stagioni narrative di Carmine Abate*, op. cit., p. 52; a proposito di questa *voce narrante corale* si aggiunge: «In questo "noi" è condensata sia la collettività emersa dalle interviste sia "l'accentuata identità" del popolo *Arbëresh*, che si percepisce come un unico organismo che "va oltre la propria individualità" e si riconosce piuttosto, appunto, in un'"identità collettiva"» (*ibidem*; le citazioni tra virgolette sono tratte da C. ABATE, M. BEHRMANN, *I germanesi. Storia e vita di una comunità della Calabria e dei suoi emigranti* [1984], prefazione di G. Colangelo, postfazione di N. Elias, Nuoro-Soveria Mannelli, Ilisso-Rubbettino, 2006).

[25] Riguardo alla questione identitaria e al suo rapporto con i temi delle radici e dell'emigrazione si veda, tra le altre, la bella intervista di Selena Delfino a Carmine Abate, intitolata *L'uomo dai mille sguardi* (in «Vita», 26 ottobre 2003), ora reperibile, con qualche difetto di trascrizione, alla seguente URL: http://www.vita.it/it/article/2003/10/26/luomo-dai-mille-sguardi/28309/ (ultima consultazione: 24 maggio 2019).

Sguardo e punto di vista

In tutti i posti in cui si reca, Giovanni, il già citato protagonista della *Moto di Scanderbeg*, cerca gli occhi di suo padre. La sua ricerca − spiega egli stesso quasi alla fine della storia − sembra essere vana. Un giorno, a Bielefeld (in Germania), sembra scorgerli in quelli di un uomo e lo segue: «Volevo guardarlo negli occhi, fotografarlo per un attimo» (*MdS*, p. 367). Lo sguardo dei due, finalmente, si incrocia, ma niente: quegli occhi non hanno niente del padre. Allora, rinuncia a cercarli fino a quando, all'improvviso, non li vede allo specchio: «ero io [...] stessi occhi, stessi capelli, stessa fossetta profonda nel mento. Io ero lui, lui era me» (*ibidem*). Solitamente, per ricordare le fattezze del padre, Giovanni ha bisogno di guardare una fotografia: il suo sguardo, invece, se lo ritrova dentro, vivo, e può vederlo ogni volta che vuole. Sorprendentemente è il riflesso di identità che riesco a cogliere nello specchio che fa apparire qualcosa che va al di là della somiglianza[26]. Nel giro di una pagina (e tante altre se ne potrebbero individuare), si vede bene come Abate converta in ricerca, e dunque in racconto, una notazione soltanto in apparenza esclusivamente figurativa: in realtà, lo scrittore ci presenta un filo da seguire (più insidioso, direi), come la traiettoria di uno sguardo che diventa, perciò, espressione, resto, fino a quel momento perduto, di una realtà che è simultaneamente interna ed esterna. In questa dicotomia tra superficie e profondità, tra scrittura e vita, tra sguardo e cuore, risiede tutta la disposizione di Abate per il romanzo, la sua preparazione, l'impulso e la capacità di connettere tra di loro cose che, a prima vista, non hanno niente in comune. In effetti, esse vengono poste in un rapporto di pronunciata referenzialità, sostituendo il termine generale con uno più particolare, ottenendo come conseguenza quella di mettere in risalto l'immagine o la parte, di volta in volta interessata dall'azione, quella che la caratterizza meglio. Credo che consista proprio in questo lo strumento epico-mitico di interpretazione e di integrazione del reale messo a punto da Abate nei suoi romanzi.

[26] Su tali questioni e su quella che, con Roland Barthes, si potrebbe definire documentatività temporale della fotografia tornerò nel quarto paragrafo di questo saggio (cfr. R. BARTHES, *La camera chiara. Nota sulla fotografia* [1980], trad. di R. Guidieri, Torino, Einaudi, 1980, p. 89, ma *passim*). Per un'utile riflessione sullo sguardo, sulla sua storia e sul suo impatto dalle origini ai giorni nostri si veda M. COUSINS, *Storia dello sguardo* [2017], trad. di B. A. D'Onofrio, Milano, il Saggiatore, 2018.

In essi la narrazione, come si è visto, non scorre mai soltanto sul presente, ricercando motivi ancestrali all'interno di luoghi in cui la terra non è mai considerata altro che una mera forma di sostentamento. A ciò si aggiunga la propensione per descrizioni che sono costantemente interpretate, risultando sensibili alla dilazione, alla visione, all'impressione e, persino, al pregiudizio, alla diceria o alla malignità. Miti e archetipi, recuperati e introdotti nell'azione, danno vita a una realtà orientata retoricamente sulla similitudine, dotata spesso di implicazioni psicologiche e, in certe circostanze, estesa in un *tempo grande* che allarga le angustie del presente e di un punto di vista unico e totalizzante. Allora, la scrittura di Abate non può che dirsi epica ma, al contempo, è evidente come essa resti ben distante da qualsiasi attualità neorealista: l'epicità di una società primordiale, per non risultare retorica o, ancora peggio, falsa, si può cantare solo attraverso il romanzo e la sua struttura. Montata, questa, con le storie di molti, analizzati l'uno al cospetto dell'altro, mediante valutazioni, punti di vista, problematicità. La storia non è mai una: non è l'accaduto compiuto e assoluto (e la sequenza di Giovanni alle prese con lo sguardo del padre lo conferma ancora una volta). Secondo un movimento uguale e contrario rispetto, per esempio, all'epopea narrata da Fenoglio e alle Langhe, che sono il riflesso dell'intero pianeta degli uomini[27], in un movimento che dalla parte arriva al tutto, Abate prende le mosse dalla cadenza universale del mito per trarre il presente romanzesco, e dunque politico e sociale oltre che epico, delle sue colline. Arriva da molto lontano

[27] Cfr. M. CORTI, *Beppe Fenoglio. Storia di un "continuum" narrativo*, Padova, Liviana, 1980, p. 35. La critica, quasi all'unanimità, ha definito *epica* la scrittura di Abate, ma mai riferendosi a un genere specifico (cfr. S. MARTELLI, *L'identità plurale nella narrativa di Carmine Abate*, op. cit., p. 104). Anche Traina, Morace e Nisticò non costituiscono eccezioni. Quest'ultimo finisce per associarlo, come già aveva fatto Franca Sinopoli, a Luigi Meneghello (F. SINOPOLI, *Diaspora e migrazione intraeuropee in Luigi Meneghello, Carmine Abate e Jarmila Ockayovà*, in *Diaspore europee e lettere migranti. Primo festival europeo degli scrittori migranti*, a cura di A. Gnisci e N. Moll, Roma, Ed. Interculturali, 2002, pp. 175-85; il saggio è reperibile *on line* anche all'URL che segue: http://www.carmineabate.net/sinopoli.doc; ultima consultazione: 20 giugno 2019) e, infine, proprio a Beppe Fenoglio, per quanto, rispetto allo scrittore di Alba, Abate avrebbe, conformemente rispetto a quanto sostengo in queste pagine, «confini più sfumati e impalpabili; orizzonti più ampi, maggiori presentimenti di futuri sviluppi» (R. NISTICÒ, *Carmine Abate. Uno "straniero" in Italia*, op. cit., p. 8). A mio avviso, rispetto al primo, più lecito sul piano linguistico l'accostamento al secondo. Sulla polarità di epica e romanzo e la capacità di ibridarsi di quest'ultimo si rimanda al fondamentale M. BACHTIN, *Epos e romanzo* [1938-41], in G. LUKÁCS, M. BACHTIN *ET AL.*, *Problemi di teoria del romanzo*, a cura di V. Strada, trad. di C. Strada Janovič, Torino, Einaudi, 1976, pp. 445-82, ma anche a M. FUSILLO, *Fra epica e romanzo*, in *Il romanzo*, a cura di F. Moretti, vol. II, *Le forme*, Torino, Einaudi, 2002, pp. 5-35.

anche l'impulso che, nel *Mosaico del tempo grande*, muove le mani assassine di Za Maurèlja contro Antonio Damis: «come se ubbidisse a una voce, anzi a un coro di voci confuse *che provenivano da molto lontano*» (*MTG*, p. 612; il corsivo è mio). Con le sue mani ossute, dopo aver visto la figlia Rosalba morta nell'acqua della vasca, aveva afferrato il leggendario pugnale di Scanderbeg e, per vendicare l'antico torto subito da sua figlia e il suo suicidio, ne aveva conficcato la punta sottile e affilata nel petto di Antonio, «dallo sterno al cuore» (*MTG*, p. 612). Pochi giorni prima, era stata proprio Rosalba a provare a uccidere il suo ex fidanzato ma, a salvarlo, era stato il sorriso di Zef, suo figlio, «un sorriso disarmante nel vero senso della parola» (*MTG*, p. 604). Gli occhi del bambino, come se «emanassero una forza sovrumana» (*ibidem*), erano riusciti a rinviare la fine del padre. Una fine, in fondo, temuta da Antonio Damis, che non poteva e non voleva sottrarsi al suo passato; una fine quasi presagita nel ritratto che, in una giornata al mare, ne fa Michele: «Lo vedevo: chiudeva gli occhi e li riapriva subito, li richiudeva e subito riaccendeva quell'immagine splendente di sole, come un bambino che ha paura del buio e nello stesso tempo ne è affascinato perché nel passaggio dalla luce al buio appare un brillio di stelle in un cielo immenso e misterioso» (*MTG*, p. 603). L'ombra del tempo grande che arriva sino al presente, l'ombra che nascondono gli occhi di Antonio Damis e l'ombra di vento, *hjea e erës* (in arbëresh)[28], che, nel concitato finale del romanzo, ritorna per tre volte in sei ore e che, infine, entra nella stanza dove l'uomo si gira e rigira nel proprio letto e provoca quel lampo abbagliante che pone fine alla storia. O, se si preferisce, consente alla storia di progredire; se non di superare, almeno di discutere i limiti e quei legami, imposti dalle sue stesse trame, che talvolta sembrano invincibili.

Lo sguardo è, dunque, lo strumento attraverso cui la storia si incarna, fotografata nel romanzo perché protratta ben oltre l'istante di vedere. È come se nello

[28] *Ombra di vento* che rimanda al *vento nero*, presagio di sventura, che sogna Tullio, il padre di Marco, in uno dei passaggi cruciali della *Festa del ritorno* (cfr. C. ABATE, *La festa del ritorno e altri viaggi*, op. cit., pp. 89-90). Il recupero, da un romanzo all'altro, di espressioni simili o del tutto identiche − secondo un procedimento di ripetizione a catena o, se si preferisce, di concatenazione − è sistematicamente praticato da Abate. L'ombra di vento della morte, che arriva a trascinarti su e giù per lo spazio e per il tempo, torna anche nei momenti cruciali della *Felicità dell'attesa*, penultimo romanzo di Abate.

sguardo fosse possibile portare a compimento un gesto, un'azione, perché esso introduce un movimento di *fascinum* (che poi non è altro che l'azione propria dell'immagine)[29] nel susseguirsi della vita. La realtà, al di là delle apparenze, risiede proprio in questa trama di sguardi irrequieti con cui Abate avvolge ogni storia che racconta e mediante la quale è in grado di cogliere, come in una fuga permanente, anche l'aspetto universale, il volto che trascende ciascuna storia. Ciò si vede bene dalla successione delle citazioni che seguono, tratte dalla prima parte della *Festa del ritorno* e tutte concentrate in poche pagine:

Si girò verso di me e **mi fissò** in un modo solenne, smorzato appena da un **sorriso veloce** (p. 18); **Abbassai gli occhi**. Una vampata improvvisa di calore **mi colpì la faccia** come uno schiaffo. Non ero del tutto d'accordo, non potevo, però **annuii in maniera vistosa** (p. 19); avevo notato il suo **sguardo torbido** di rimorsi (p. 19); Lui, **non lo riconobbi, cioè lo riconobbi** ma non mi sembrava vero: poteva essere benissimo un sogno o un abbaglio. **Mi stropicciai gli occhi** per vederci meglio (p. 23); un azzurro luminoso che **rallegrava le pupille** (p. 26); La campagna **brillava di luce** (p. 27); lo **sguardo azzurro e trasognato** del risveglio (p. 30); Noi bambini **mangiammo solo le këcupe, prima con gli occhi** e poi con la bocca (p. 30); Spertina era contenta, **le ridevano gli occhi** (p. 32); E l'uomo **lo fulminò con uno sguardo** solo: chiaro e potente (p. 35); Era **buio in viso** (p. 37); il solito **sguardo senza parole** (p. 38); E tornai a essere **due occhi incantati** di bambino (p. 40)[30].

Sottoposta a un regime di sguardi così sistematico, la realtà di Abate, acquietata, per modo di dire, dalla cornice talvolta mitica talvolta semplicemente fantasmatica, diventa collettiva. Così, ingigantisce i ricordi, sfalsa la prospettiva, dilata i contorni delle cose. Anche nel corso degli *Anni veloci*, romanzo del 2008, i riferimenti alla sfera del guardare e dell'essere visti sono sistematici; tutto passa per lo sguardo: anche le notazioni che non afferiscono all'ambito visivo e dell'immagine. Abate è molto abile a individuare ciò che, nelle cose, è luce, ciò che le rende luminose, visibili, percepibili dall'atto del guardare. Il più delle volte, tale *azione dello sguardo* supera l'opacità di corpi e ne estroflette un aspetto o un senso

[29] Cfr. R. BARTHES, *La preparazione del romanzo...*, op. cit., vol. II, p. 459.

[30] Riporto la sola indicazione delle pagine rimandando il lettore all'edizione citata del romanzo in oggetto; i grassetti sono miei. Si consideri, a margine ma non troppo, come ciascuna delle citazioni sia quasi sistematicamente arricchita, nel seguito della narrazione, da una similitudine che ne approfondisce un aspetto particolare. Il regime visivo della prosa di Abate permane sui medesimi toni per l'intero romanzo.

recondito, non immediatamente visibile. Ecco il modo in cui lo scrittore di Carfizzi riesce ad agire, con le parole, sulla portata dello sguardo, a modularne intensità e trasparenza e, su queste variazioni, a costruire il racconto, come negli esempi che si riportano di seguito:

Da come lui **fissò** Anna, attraverso le lunghe ciglia semichiuse, anche le colonne dei portici capirono che quello era uno **sguardo** languido e speranzoso. Uno **sguardo** innamorato.

[...] **guardandolo** negli **occhi** aveva capito che Lucio era una persona vera, geniale, come Rino del resto, entrambi con quegli **occhi** sognanti e curiosi della vita, e gli **occhi** non mentono mai, tu puoi mentire con le parole, una lettera, un gesto, un abbraccio o un bacio, ma non con gli **occhi**, disse Anna **fissando** Nicola, e lui **abbassò lo sguardo** per paura che lei riuscisse a **leggergli** i segreti in fondo alle **pupille**.

E fu come se gli **occhi** di Gemma che incrociò all'uscita dalla Cattedrale lo stessero aspettando da sempre, proprio lì, in quel punto, sul penultimo gradino della scalinata. Lui le **sorrise**, si tolse il cappello e le **sorrise**. Gli **occhi** di Gemma gli risposero **luccicando**. C'era un'ansia nel **sorriso** ovattato di lei, un'attesa di anni che terminava in quel momento.

«Sono incinta» disse. E pareva lo dicesse solo agli **occhi** di Nicola che se ne stava imbambolato, con **un'espressione da ebete fissata sopra gli zigomi**, tra le minuscole rughe di un **sorriso** morto.
«Incinta?» Nicola sperava di aver capito male e, nel contempo, con **tre zoomate dello sguardo** deluso vedeva il padre che gli voltava le spalle, «complimenti, ci sei riuscito a rovinare tutto», la sua carriera di velocista finita per sempre ed Anna che allattava felice una creatura ricciolina, di sicuro un maschietto. Non poteva essere. Impossibile[31].

Si vede bene come non sia soltanto l'impiego, in alcuni passaggi pronunciato ma mai ossessivo, di *verba videndi* a caratterizzare per Abate l'azione dello sguardo, quanto piuttosto una struttura narrativa musicalmente organizzata su categorie prevalentemente figurali quali, ad esempio, il ricorso a sequenze descrittive che implicano veri e propri procedimenti di posizionamento del punto di vista (inteso non soltanto in senso narratologico), di definizione delle immagini, di montaggio dei dettagli e di accostamenti sinestesici[32]. Tale andamento della narrazione si affianca a ciò che, con maggior evidenza nella *Trilogia di Hora*, nella *Festa del ritorno* e nei

[31] C. ABATE, *Gli anni veloci*, Milano, Mondadori, 2008, pp. 41, 97, 120 e 195 (i grassetti sono miei).
[32] È stato Ermanno Paccagnini a chiarire il modo in cui la musicalità dei romanzi di Abate riguarda anche la loro struttura, accordando sinestesicamente il ritmo della narrazione alla sua dimensione figurale (cfr. E. PACCAGNINI, *Ritorno a Hora, dove tutto inizia*, in «Corriere della Sera», 9 maggio 2004; la recensione è adesso reperibile alla seguente URL: http://www.carmineabate.net/festacorriere.htm; ultima consultazione: 9 giugno 2019).

racconti di *Vivere per addizione*, hanno rappresentato la similitudine e la sineddoche che, seppur in grado di assurgere a vere e proprie analogie visive, non sono mai state impiegate in maniera passiva[33], assecondandone esclusivamente la carica lirica, ma piuttosto elevandosi a congegni psicogenetici. Il risultato, nei romanzi di Abate, è una prosa che sfrutta sistematicamente e con coerenza il rapporto di continua combinazione dinamica tra l'immagine, la parola e i relativi significati. Le integrazioni percettive attuate, come si è visto, dall'immaginazione o dalla memoria danno luogo a ciò che Rudolf Arnheim definirebbe un progressivo accrescimento della visione[34] e che sarebbe riconducibile al modello insito in ciò che Abate ha chiamato *vivere per addizione*. Vale a dire vivere senza rinunciare a nessun luogo, né alle radici, né alle lingue e neanche «agli sguardi che abbiamo acquisito» per tentare di comporre l'identità plurima della nostra esistenza: «un insieme di tessere [...] che non dobbiamo scartare, privilegiandone una a discapito di altre, ma ricomporre come un prezioso mosaico»[35]. Un'identità − continua Abate nella nota, intitolata *Storia delle mie storie*, posta a chiusura di *Vivere per addizione e altri viaggi* − «che si trasforma di continuo, essendo dinamica per natura: è come un percorso in divenire, che non sai mai dove ti conduce. Sai solo che lo devi seguire e continuamente reinventare»[36]. Dunque, è certo che vivere per addizione sia un assetto che inerisce alla questione della composita identità migrante che non deve scegliere per forza tra Nord e Sud, tra lingua del cuore e lingua del pane, tra me e me insomma; sembrerebbe, però, che l'espressione, a livello di scrittura, possa riguardare proprio il

[33] Si tratta di uno degli aspetti chiave proposti in R. ARNHEIM, *Il pensiero visivo* [1969], trad. di R. Pedio, Torino, Einaudi, 1974, p. 46: «La percezione visiva [...] non è una registrazione passiva del materiale di stimolo, ma un impegno attivo della mente». Sul rapporto tra parola e immagine si vedano due studi considerati ormai dei classici: N. GOODMAN, *Vedere e costruire il mondo* [1978], trad. di C. Marletti, Roma-Bari, Laterza, 2008 e M. COMETA, *La scrittura delle immagini: letteratura e cultura visuale*, Milano, Raffaello Cortina, 2012; si consideri anche *La parola e l'immagine. Studi in onore di Giovanni Venturi*, a cura di M. Ariani, A. Bruni, A. Dolfi, A. Gareffi, Firenze, Olschki, 2011.
[34] Cfr. R. ARNHEIM, *Il pensiero visivo*, op. cit., p. 294.
[35] Le riflessioni di Abate sono riportate in R. CARNERO, *Nei viaggi di Abate l'incontro tra lingue e identità plurime*, in «Il Piccolo», 10 maggio 2010, p. 15 e in ID., *Carmine Abate: la vita è un intreccio di luoghi e radici*, in «Famiglia Cristiana», 16 maggio 2010, p. 105 (gli scritti si possono leggere *online* alle seguenti URL: http://www.carmineabate.net/viverepiccolo.htm e http://www.carmineabate.net/viverefamiglia.htm; ultima consultazione: 16 giugno 2019).
[36] C. ABATE, *La festa del ritorno e altri viaggi*, op. cit., p. 320.

rapporto tra parola e immagine che sto provando a tratteggiare in queste pagine. E, d'altronde, Abate lo confermerebbe nel testo che dà il titolo alla sua raccolta di racconti del 2010, allorché sostiene la necessità di *indossare* le parole come un abito, di «farle aderire al tuo corpo come una seconda pelle»[37]. Solo in questo modo, spiega l'autore calabrese − completando il percorso che, dalla parola, dalla lingua, conduce allo sguardo, alla capacità di percepire −, «riuscirai a vedere il mondo attorno a te con altri occhi e finalmente, con questo nuovo sguardo senza pregiudizi, potrai godere il meglio della vita qui e là e in ogni luogo, come se i tuoi avessero cambiato colore, da marroni fossero diventati non dico azzurri, ma una via di mezzo luminosa»[38]. Proprio in questa luminosa via di mezzo c'è l'emblema della strenua ricerca da parte del nostro di figurazioni che rispondano alla sua visione del mondo che, svelandosi, offre la possibilità della riflessione − che si fondi o meno su un principio di *assomigliamento* − e dell'evoluzione − che si consuma nel racconto. Riflessione ed evoluzione che, passando per il meccanismo trans-sensoriale che principia con lo sguardo e che poi tracima per effetto della sinestesia, non sono mai il frutto scontato di un'operazione aritmetica. Si rivelano dispositivi capaci di agire la realtà, di sentire, di toccare ogni cosa, prendendone possesso con tutto il corpo, attraverso l'ammontare mai esatto che ne forniscono i sensi, a loro volta sistematicamente oggettivati dalla narrazione di Abate, come negli esempi che seguono, tratti dal *Bacio del pane*:

Il pane appena sfornato mi deliziava le narici con la sua fragranza intensa, come se lo avessi avuto a un centimetro dal naso, addirittura ne avvertivo il tepore sulla pelle. Era una sensazione bellissima, perciò sorrisi a occhi chiusi.

Più tardi, durante il pranzo, i miei si accorsero dell'inquietudine che mi attanagliava. La mamma lo diceva sempre che ho gli occhi come degli specchi, non riesco a nascondere nulla, posso fingere a parole, dire bugie, ma è facile leggermi l'anima dallo sguardo.

Così non dicevo niente, la guardavo di sottecchi e in fondo alle pupille mi pareva di cogliere una preoccupazione o forse un rimpianto, un dubbio, comunque un'ombra che le spegneva la luce del viso[39].

---

[37] Ivi, p. 313.
[38] *Ibidem*.
[39] C. ABATE, *Il bacio del pane*, op. cit., pp. 68, 88 e 97.

Luce, fotografia e meridianismo

È ora di recuperare il senso dell'epigrafe che ho scelto per questo lavoro; essa è tratta da uno dei romanzi maggiormente esemplari per ciò che attiene alla disposizione di Abate per le immagini e per la luce[40]. La frase è pronunciata da Hans Heumann, uno dei personaggi più significativi di *Tra due mari*, ma vale come dichiarazione di poetica dello stesso autore, esemplare per tutta la produzione del nostro[41]. Hans è un fotografo professionista, uno dei più celebri al mondo, ed è amico di Giorgio Bellusci, il cui sogno è quello di ricostruire la famosa locanda del *Fondaco del Fico*: situata tra Pizzo e Maida, tra Ionio e Tirreno, era appartenuta a un suo antenato; nell'ottobre del 1835, il *Fondaco del Fico* aveva ospitato anche Alexandre Dumas e il pittore Louis Godefroy Jadin durante il loro noto viaggio in Calabria, anche se, nel racconto dello scrittore francese, era una località, non una locanda[42]. La figlia di Giorgio, Rosanna, sposerà il figlio di Hans, Klaus, e dalla loro unione nascerà Florian, il narratore del romanzo. La sua vita, come quella dei genitori e di Marco, il suo fratello minore, si consuma tra Roccalba, sperduto paesino calabrese, e Amburgo, in Germania, secondo un canovaccio ormai consolidato nelle storie di Abate. Il talento di nonno Hans per la fotografia ha un suo implicito corrispettivo negli occhi di Florian, che ricostruiscono la storia del *Fondaco del Fico* giustapponendo in sequenza una serie di istantanee. Il nipote apprende progressivamente i fatti trascorsi che indussero il nonno Giorgio a uccidere un uomo

[40] La grandezza del romanzo in questione è riconosciuta anche da Giuseppe Traina, che spiega come, mai prima d'ora, la prosa ariosa e composita dello scrittore calabrese abbia raggiunto degli esiti così felici, e da Massimo Onofri che, a proposito di *Tra due mari*, parla di vera e propria festa della scrittura dotata dello stesso magnetismo simbolico del Verga dei *Malavoglia* (cfr. G. TRAINA, *Tra due mari*, in «La Sicilia-Stilos», 19 febbraio 2002 e M. ONOFRI, *La locanda racconta. Avventura e gioia in una felice prova narrativa*, in «Il Diario», 14 marzo 2002; i due scritti sono adesso reperibili *online* alle URL qui riportate: http://www.carmineabate.net/t2lasicilia.htm e http://www.carmineabate.net/lalocanda.htm; ultima consultazione: 18 giugno 2019).

[41] Prima di me lo ha compreso Renato Nisticò nel già citato scritto, intitolato *Carmine Abate, uno "straniero" in Italia*.

[42] Oltre a Dumas (che ne parla nel suo *Voyage en Calabre*, uscito prima, a puntate, sulla «Presse», nel 1839 e poi, in due volumi, nel 1842), sostarono presso il *Fondaco del Fico* anche Swinburne (che addirittura parve riconoscervi il *Fundus Sicae* da cui Cicerone scrisse le lettere ad Attico), Stolberg, Galanti, Craven e Lenormant. A tal proposito, si vedano V. TETI, *Il «Fondaco del fico». Taverne, locande e alberghi in Calabria (fine Settecento-prima metà del Novecento)*, in «I viaggi di Erodoto», fasc. 27, vol. 9, anno 1995, pp. 80-101; A. LUZI, *Prefazione*, in M. BOVO ROMOEUF, *L'epopea di Hora*, op. cit., pp. 11-14 e R. MORACE, *Le stagioni narrative di Carmine Abate*, op. cit., p. 177.

della ’ndrangheta che tentava di taglieggiarlo e a finire, così, in carcere: nel ricomporre i fatti, a pancia in giù sull’erba secca, Florian si attiene a un modello plastico in grado di rendere presente il passato:

Cominciai a trafficare con i fili d’erba gialla come se stessi ricomponendo un puzzle. Misi assieme i pezzi volutamente cancellati dell’ultima estate in cui ero stato a Roccalba, le lacrime della nonna e persino le battute di zio Bruno: «Noi moriamo di caldo e quello se ne sta beato al fresco». La scena dell’arresto di Giorgio Bellusci mi si presentò nitida e crudele, ma ancora sopportabile. Proseguii, non avevo scampo. Ed eccolo, il risultato finale: era così drammatico che non potevo accettarlo. Lo scompigliai strappando l’erba con i denti e sputandola lontano[43].

Il modo in cui, dopo gli anni di carcere e la ricostruzione del *Fondaco*, il potere criminale (il «rombo del buio», dirà Giuseppe Amoroso)[44] avrà la meglio su Giorgio, che si era opposto alle logiche e alle pratiche del malaffare, viene affidato alle fotografie di Hans, fino a quella, l’ultima, che ritrae un primo piano dell’amico mentre viene freddato dai killer. Negli occhi di Giorgio, «occhi marroni bruciati di sole», l’obiettivo di Hans individua «una vampata di rabbia o forse di paura» che risalta cinematograficamente al termine di una sequenza che, fotogramma per fotogramma, di cartolina in cartolina, in un crescendo, ha gradualmente preparato il lettore al dramma che sta per consumarsi:

Ha visto i due uomini alle spalle di Hans, non ci sono dubbi. E non fa in tempo nemmeno ad aprire bocca, a tentare un solo gesto di difesa, un passo di fuga, che quelli gli scaricano in faccia sei colpi di pistola calibro 7,65 e gli spengono per sempre lo sguardo sgherroso[45].

---

[43] C. ABATE, *Tra due mari*, op. cit., p. 50. È quasi superfluo precisare che Roccalba, come Hora, non è altro che Carfizzi.

[44] G. AMOROSO, *In un sortilegio di ricordi la storia di una famiglia*, in «Gazzetta del Sud», 2 marzo 2002, ora reperibile alla seguente URL: http://www.carmineabate.net/sortilegio.htm; ultima consultazione: 19 giugno 2019.

[45] C. ABATE, *Tra due mari*, op. cit., p. 188.

Questo modo di fermare le immagini con gli occhi è, lo si è visto, una caratteristica tipica della narrativa di Abate. In *Tra due mari*, però, essa risalta in tutta la propria originalità mutuando dal cinema quella capacità di giocare sugli equilibri dei piani e sulla contrapposizione tra punti di vista e differenti tonalità di luce, sull'alternanza di *climax* e *anticlimax* e, nel caso appena descritto, nell'esemplare uso della tecnica del campo-controcampo[46]. Tra l'altro, il cinema stesso diventa motore dell'immaginario e, dunque, della narrazione allorché alcune sequenze tratte dal *Padrino* di Francis Ford Coppola (quelle in cui Al Pacino vola in Sicilia e, dopo aver incontrato una ragazza bruna, si innamora e la sposa) indurranno all'azione prima il giovane Klaus, che partirà alla volta di Roccalba per rivedere la sua Rosanna, e poi lo stesso Florian che, dopo aver visto la medesima scena che tanto aveva significato per il padre, soccombe al desiderio di riabbracciare Martina e decide di raggiungerla in Calabria. Tuttavia, l'effettivo motivo di interesse non è costituito dal riferimento cinematografico in sé, quanto dalla capacità di Abate di citare prendendo a prestito da quello le regole della fotografia e del montaggio sulle quali è stato costruito. Nel passaggio che riporto qui di seguito, il ritmo a cui si accorda il succedersi delle vicende quasi riproduce, in forma narrata, quello della macchina da presa:

> Mi ricordai del giovane Klaus in viaggio verso Roccalba che cercava di immaginarsi la reazione di Rosanna nel vederlo. E in una dissolvenza fulminea la scena fu oscurata dall'immagine della ragazza che aveva fatto perdere la testa ad Al Pacino. Avevo regalato ai miei la videocassetta del film *Il Padrino* e poi l'avevo vista insieme a loro. Anch'io ero rimasto turbato, come mio padre da giovane, da quella ragazza bruna che si spogliava di profilo, nella calura di un'estate mediterranea. Una voce roca e sentimentale si era sovrapposta alla mia come un'eco e ripeteva: ora basta, parti, parti, va' a Roccalba, Martina ti aspetta[47].

[46] Sarà anche per questo che Giuseppe Traina dichiarerà come *Tra due mari* fosse, tutto sommato, pronto per un adattamento cinematografico, «magari per la cinepresa del calabrese Amelio» (G. TRAINA, *Tra due mari*, op. cit.). Abate sottolinea le trame dello sguardo in questo romanzo e ne ribadisce la centralità anche in un'intervista del 2002, curata da Giovanni Accardo (cfr. G. ACCARDO, *I due mari di Carmine Abate*, in «Vibrisse», 24 marzo 2002, disponibile *online* alla seguente URL: http://www.carmineabate.net/vibrisse.htm; ultima consultazione: 19 giugno 2019). Secondo quanto sostiene Martine Bovo Romoeuf, di *Tra due mari* e della *Festa del ritorno* sarebbero stati opzionati i diritti cinematografici (cfr. M. BOVO ROMOEUF, *L'epopea di Hora*, op. cit., p. 126).

[47] C. ABATE, *Tra due mari*, op. cit., p. 130.

I procedimenti della descrizione e del ritratto adottati da Abate, la sua capacità di raccontare una storia attraverso un flusso di immagini (un po' alla maniera di Hans Heumann che, «quando veniva colpito da uno sguardo, da un volo di rondini, dai contorni luminosi di una nuvola solitaria, allora trasformava la macchina fotografica in una mitragliatrice»)[48], si rifà, insomma, a un modello che, laddove non possa dirsi fotografico, è di certo cinematografico. Lo è nella misura in cui, attratto dagli occhi, dalla luce, dagli spostamenti dello sguardo, esso fa capriole nei paesaggi, sui volti e nei cieli e dà consistenza e peso a quel regime sensoriale delle cose e della realtà che potrebbe essere definito *meridiano*, prima ancora che vagamente mediterraneo o perfino, con afflato troppo astrattamente regionalistico, calabrese[49]. Vale la pena precisare che l'atto fotografico, su un piano meramente semiologico e peirciano, è dotato di una sicura indizialità e si distanzia, in questo suo primissimo momento, dalla metafora o da figure retoriche consimili che, più propriamente, rientrano nel novero delle rappresentazioni per rassomiglianza e non in quelle fisicamente contigue al referente. Tuttavia, il predominio della referenza viene relativizzato nel corso delle fasi successive del processo fotografico il quale, quasi immediatamente, è attaccato da molteplici effetti di senso dipendenti interamente da scelte e decisioni umane, dalla rappresentazione mentale, dall'influsso dell'esperienza intellettuale[50].

Si tratta di un regime (tanto fotografico quanto narrativo) che è in grado di congiungere i sentimenti agli alberi, alle strade, alle persone e agli oggetti senza che il vento riesca a separarli. In esso l'animo è decontratto e i sensi esaltati dall'effluvio che, luminose, emanano le cose. Visto in quest'ottica, lo sguardo, che raggruppa in

---

[48] Ivi, p. 172.

[49] Sicuramente i romanzi di Carmine Abate, dopo anni di vuoto, colgono i frutti di quell'impegno letterario e civile che in Calabria, pur nell'assenza di una genealogia diretta accertata e di una compiuta società delle lettere, ha raggiunto la propria acme tra gli anni Trenta e gli anni Cinquanta del Novecento. Si veda, a tal proposito, il ricco numero monografico del «Ponte» di Piero Calamandrei dedicato nel 1950 agli aspetti culturali, politici e sociologici della Calabria (*Calabria. La più nobile, ma la meno studiata regione d'Italia*, in «Il Ponte», VI, 9-10, settembre-ottobre 1950).

[50] Cfr. PH. DUBOIS, *L'atto fotografico* [1990], a cura di B. Valli, Urbino, Quattroventi, 1996, pp. 55 e 98. Per il riferimento a Peirce e ai suoi *Collected Papers* (pubblicati originariamente tra il 1931 e il 1958) si veda almeno C. S. PEIRCE, *Le leggi dell'ipotesi. Antologia dai «Collected Papers»*, testi scelti e introdotti da M. A. Bonfantini, R. Grazia, G. Proni con la collaborazione di M. Ferraresi, Milano, Bompiani, 2002.

un'unica entità organo e simbolo della luce[51], è rappresentativo di quella trascendenza psicologica che Freud definisce Super-Io, ovvero dello sguardo inquisitore della coscienza morale o intellettuale, secondo uno scivolamento del tutto naturale che, dall'alone di luce, muove verso l'occhio[52]. Ciò è vero tanto per la psicanalisi, che vede nel regime dello sguardo l'immagine del grande sorvegliante (del padre, il più delle volte esiliato e lontano, o del dio-vicinato, del dio-paese, che sta al di sopra di ogni individuo e di ogni luogo)[53], quanto per la mitologia universale, che in esso identifica il sole ascendente o, se si vuole, la quint'essenza di quel *meridianismo* di cui parlavo poc'anzi[54]. È come se Abate accordasse un'aria, un'espressione di verità, un'ombra luminosa al corpo che incrocia il suo sguardo e che lo rende fecondo: ed è proprio per via di quel cordone ombelicale di cui parlava Roland Barthes che il soggetto vive e che l'oggetto è stato lì dove io ora lo vedo, dando origine a un

[51] C'è una specie di «*cordone ombelicale* − scrive Roland Barthes − [che] collega il corpo della cosa fotografata al mio sguardo: benché impalpabile, la luce è qui effettivamente un nucleo carnale, una pelle che io condivido con colui o colei che è stato fotografato» (R. BARTHES, *La camera chiara*, op. cit., p. 82; il corsivo è mio). Sui rapporti tra fotografia e letteratura cfr. almeno *Letteratura e fotografia*, a cura di A. Dolfi, 2 voll., Roma, Bulzoni, 2005 e 2007 e R. CESERANI, *L'occhio della medusa. Fotografia e letteratura*, Torino, Bollati Boringhieri, 2011. Infine, sul problema della rappresentazione in termini anche etici si consideri W. BENJAMIN, *Breve storia della fotografia* [1931], a cura di S. Mori Carmignani, Bagno a Ripoli (Firenze), Passigli, 2014, pp. 21-54.

[52] Si ricordi, a margine ma non troppo, che lo stesso Freud aveva fatto ricorso alla fotografia per dare una rappresentazione dell'inconscio, definito come «una lastra fotografica che può essere sviluppata e trasformata in immagine in un momento qualsiasi» (S. FREUD, *Mosè, il suo popolo e la religione monoteistica* [1939, ma 1938], trad. di P. C. Bori, G. Contri ed E. Sagittario, in ID., *Opere* [1979], edizione diretta da C. L. Musatti, Torino, Bollati Boringhieri, 2009, p. 443). Inversamente, per Benjamin, lo spazio dell'immagine fotografica non è predisposto coscientemente dall'uomo, ma appare «intessuto dall'inconscio» (W. BENJAMIN, *Breve storia della fotografia*, op. cit., p. 28).

[53] Sul rapporto che Abate istituisce con le figure paterne all'interno della sua produzione cfr. M. BOVO ROMOEUF, *L'epopea di Hora*, op. cit., in particolare le pp. 39-46.

[54] Quanto detto a proposito del regime diurno dell'immagine nelle rappresentazioni di Abate ha come riferimento obbligato G. DURAND, *Le strutture antropologiche dell'immaginario. Introduzione all'archetipologia generale* [1963], trad. di E. Catalano, Bari, Dedalo, 1984[3], in particolare le pp. 143-55, ma *passim*. Il mio impiego del termine *meridianismo* assume sfumature ben diverse (ma comunque non contraddittorie) rispetto all'accezione accordatagli in F. CASSANO, *Pensiero meridiano* [1996], Roma-Bari, Laterza, 2005. *Il pensiero meridiano*, è bene forse ricordarlo, è il titolo dell'ultimo capitolo dell'*Uomo in rivolta* di Albert Camus: lo scrittore algerino che considera il *pensiero del meriggio* in termini di complementarità (più che di opposizione) al nichilismo europeo. Ad ogni modo, per uno studio esaustivo sulla questione, si considerino anche M. ALCARO, *Sull'identità meridionale. Forme di una cultura mediterranea*, Torino, Bollati Boringhieri, 1999 e L. CAZZATO, *Sguardo inglese e mediterraneo italiano. Alle radici del meridionismo*, Milano-Udine, Mimesis, 2017. In particolare, sulla differenza tra *meridianismo* e *meridionismo*, termine che attiene all'immagine inventata e distorta del meridione, si veda ivi, pp. 48-49. Tenuto conto di questo, mi sembra che l'orizzonte semantico lungo il quale si muove il sintetico pamphlet di Gianfranco Cordì (*Realismo meridiano*, Nicotera, Disoblio, 2015) sia del tutto eccentrico rispetto a quello qui delineato.

realismo che può dirsi *relativo* oppure, ma è la medesima cosa, *meridiano*. Relativo perché Abate ne riannoda i fili allo stesso modo in cui il polverio atmosferico, sfidando l'occhio umano, gioca con la prospettiva, con la dimensione ontologica dell'immagine[55], dilatando e restringendo a suo piacimento toni e contorni delle cose, temperandone l'evidenza.

Aura e interpretazione: per concludere

Lo sguardo − così come, per certi versi, il sogno (cui anche le ultime prove di Abate ricorrono sistematicamente) − rappresenta l'ordine manifesto, l'aura, se si vuole, di una realtà che non è mai completa: nello sguardo sempre vivo o nel sogno essa, la realtà, ha qualcosa di fuori posto o di circoscritto, di fronte al quale il lettore deve impegnarsi nello sforzo di protendersi e di risalirne la china. Per far ciò, spiega lo scrittore, servono un'immagine e un processo che la sospendano, consentendo al particolare di universalizzarsi: non semplicemente riducendo a Storia, con la esse maiuscola, la storia, oppure trasformando il padre in Padre; bensì, concentrandosi sul progressivo lavorio che ciascuno (chi legge, si è detto, come chi scrive) deve compiere per far sì che quell'immagine di partenza, attraverso un'emozione, un sentimento (o un *sensimento*, sintesi di senso e, appunto, di sentimento, spiega lo stesso Abate)[56], un certo modo di sperimentare la vita e il mondo, si trasformi in qualcosa che consenta di riconoscerla o che, al contrario, la travolga e la neghi. Ecco, allora, che quell'immagine e la maniera in cui si modifica hanno a che fare tanto con la struttura della psiche e con la progressiva precisazione di un'identità quanto con la scrittura e l'interpretazione. Ecco, insomma, che l'aura, originata dallo sguardo e dai suoi intrecci, è direttamente connessa con identità e scrittura, secondo un procedimento che Walter Benjamin ha descritto con una esemplare sinestesia: «Seguire con lo sguardo una catena di montagne all'orizzonte nella quiete di un

---

[55] In relazione a questo, si veda A. BAZIN, *The ontology of the photographic image* [1945], in ID., *What is cinema*, essays selected and translated by H. Gray, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1967, pp. 9-16.
[56] Cfr. C. ABATE, *La felicità dell'attesa*, op. cit., p. 270.

mezzogiorno estivo, o un ramo che proietta la sua ombra su chi osserva, finché l'attimo o l'ora non diventino compartecipi di quell'apparizione − ecco cosa significa *respirare l'aura di quei monti*, di quel ramo»[57]. Di una luce simile è fasciata Lisa, la coprotagonista della *Pallottola*, racconto tra i più riusciti inserito nel *Muro dei muri*. A Giuseppe, il suo compagno, nei momenti topici, la ragazza appare come circonfusa da un alone: «Basta una candela o una lampadina accese, un raggio di sole, basta, e lei si illumina»[58]. La conversazione, l'attrazione, la repulsione, tutto passa attraverso questa aureola di luce e di occhiate che, a volte, si impregna di intolleranza, di odio, di indifferenza; altre volte, di simpatia, di incanto e di carezze.

È ormai chiaro come la capacità stessa di Abate di superare, ovvero di attualizzare, il passato epico nel presente passi proprio dall'ammissione nel romanzo del punto di vista e della valutazione personale. Il campo di raffigurazione dell'autore è segnato da un processo di ricostruzione dei diversi momenti dell'immagine prescelta, attraverso il quale, in un continuo andirivieni tra lo sguardo e il suo oggetto, egli prende pienamente possesso del genere che pratica più frequentemente: a contatto con il presente e con la sua verità, lo scrittore fa sua quella che Bachtin definiva *realtà romanzesca*. Per il tramite dello sguardo e del suo farsi lingua universale e strategia di avvicinamento, anche gli ultimi romanzi del nostro costruiscono una zona di contatto con la realtà e con il presente che, sul versante opposto, consente al lettore di problematizzarli, di entrarci dentro, di interpretarli, proprio a partire dalle discordanze nei punti di vista, dai disaccordi tra gli sguardi[59]. Intreccio e dinamicità, ma anche plurilinguismo, forse la caratteristica più studiata della scrittura di Abate, scaturiscono da questa esperienza di figurazione così esemplarmente allestita; eppure, altrettanto esemplarmente, aperta al proprio tempo e portata a cercare una scappatoia per il futuro.

Abate sembra aver compreso bene come proprio percependo l'aura *calamitosa* che circonfonde una persona (o un oggetto) posso andare al di là del suo presente,

[57] W. BENJAMIN, *Breve storia della fotografia*, op. cit., p. 41; il corsivo è mio.
[58] C. ABATE, *Il muro dei muri*, op. cit., p. 191. Quasi tutti i racconti della raccolta in questione vertono intorno alle azioni dello *scrutarsi* e del *dire tutto* con gli occhi.
[59] Cfr. M. BACHTIN, *Epos e romanzo*, op. cit., *passim*.

ricostruendo il suo passato e prefigurando il suo futuro. Attraverso lo sguardo e l'immagine che rimane impressa, insomma, posso mettere a fuoco quella persona (o quell'oggetto o un particolare di esso) e porla all'interno della storia. È quanto accade a Jonathan Leto, detto Jon − protagonista della *Felicità dell'attesa*, romanzo del 2015 −, allorché s'imbatte in Norma Jeane, niente di meno che la giovane Marilyn Monroe, e se ne innamora: «la fissava a bocca aperta, incapace di distogliere lo sguardo da tutta quella luce misteriosa. Ne avvertiva il calore sulla pelle e aveva la sensazione che, se si fosse avvicinato a lei, avrebbe subìto la sorte di una falena, si sarebbe squagliato ai suoi piedi in un battito d'ali»[60]. Dall'immagine di Norma, che pareva «che assorbisse tutta la luce del pomeriggio e la sprigionasse attorno a sé come una lampadina accesa»,[61] nasce l'intera disposizione del romanzo: la definizione delle intenzioni e dei sentimenti di Jon, ma anche la determinazione della sua amicizia con Andy Varipapa − il campione di bowling più forte di tutti i tempi −, i suoi futuri viaggi, i suoi ritorni a Hora, la realizzazione dei suoi sogni e i suoi fallimenti. Lo stesso tipo di notazione sottolinea il momento in cui Andy compie il gesto atletico che lo ha reso famoso: minuto di statura, magro e poco appariscente, è un vero e proprio gigante sulla pista da bowling. Agli occhi trasognati del figlio di Jon, voce narrante del romanzo, il campione sembra «circondato da un alone di luce che cominciava a propagarsi attorno al suo corpo durante il percorso della boccia ed esplodeva all'impatto con i birilli, come la felicità troppo a lungo attesa»[62]. Come posso definire quest'aura, questo alone, se non in termini di *fascinum*? Quel carisma che contraddistingue anche la principessa somala Maana Suldaan, figlia del sultano e fondatrice del villaggio degli orfani di Ayuub, di cui si narra nell'ultimo romanzo di Abate, *Le rughe del sorriso*. È un po' l'incanto universale espresso anche da Sahra, protagonista della storia, e dalla sua bellezza «così stralucente che dovevi chiudere gli occhi all'attimo, come davanti al sole appena spontàto dal mare»[63] e che, con il suo

[60] C. ABATE, *La felicità dell'attesa*, op. cit., p. 21.
[61] Ivi, p. 39.
[62] Ivi, p. 292.
[63] ID., *Le rughe del sorriso*, Milano, Mondadori, 2018, p. 13.

sorriso, riesce ad avvincere Antonio Cerasa, l'insegnante di Spillace che si è *amorato*[64] di lei, e chiunque lo contempli.

Aloni di luce che, come le ombre del vento, sono capaci di tirare, spostare, influenzare tanto la materia che avvolgono quanto gli occhi di chi riesce a coglierli. A quel punto, ad Abate basta raccontare ciò che essi muovono, narrare le impercettibili sfumature di verità e di menzogna, le visioni che da essi scaturiscono e collegarle in sequenze chiare dal gusto figurativo insistito. Sarà per questo che, come si è potuto notare, la forma d'arte che mi consente, più di altre, di concepire i romanzi di Abate è la fotografia. I suoi romanzi ne sequestrano l'affidabilità, dando l'impressione (non la certezza) che ciò che è narrato abbia avuto luogo. Essi attendono uno scatto, un'occasione, sinestesicamente un nuovo ascolto delle cose, qualcosa che sia in grado di apparire come un piacere nuovo, magari ancora da esperire, trasformando un piacere passato.

Alessandro Gaudio

Parole-chiave: Fotografia, Rapsodia, Ricordo, Romanzo, Sguardo.

[64] Ivi, p. 76.

Il potere si combatte con "stile"

Artico Nero *di Matteo Meschiari*

Nel 2016 l'antropologo Matteo Meschiari pubblica *Artico Nero*[1], testo ascrivibile al genere ibrido dell'*antropofiction.*

Che si voglia intendere il neologismo quale definizione di un nuovo genere letterario o, semplicemente, quale etichetta editoriale, l'*antropofiction* potrebbe sembrare l'ennesimo prodotto ibrido pronto a soddisfare una diffusa richiesta: quella di produrre, in chi legge, tanto un incremento di conoscenza quanto una risposta emozionale[2] intensa, solo in virtù della (presunta) verità dei fatti esposti. In realtà, l'operazione di Meschiari è ben più smaliziata e complessa e soprattutto non scommette solo sull'intensità emozionale di *ciò* che racconta, né sulla sua verità, ma su *come* racconta, sulla forza espressiva quale risultato di un sapiente lavoro stilistico-formale, capace, come nella retorica antica e nell'oratoria, di far apparire le cose non appena le si nomini[3]:

> *Antropofiction* non significa inventarmi i dati, ma inventarmene il meno possibile. Sono intervenuto in due modi facendo *fiction*: uno, effettuando una scelta stilistica a livello letterario, ho scritto sette storie con sette stili diversi, da quello più giornalistico del primo capitolo a quello più narrativo dell'ultimo; due, tentando di lavorare sulla visibilità, perché se c'è una cosa che non fa la scrittura scientifica è proprio quella di "far vedere" le cose[4].

Ciò che Meschiari vuol «far vedere» è l'orrore dei troppi genocidi, fisici e culturali, perpetrati dall'Occidente capitalistico ai danni delle popolazioni nomadi

---

[1] M. MESCHIARI, *Artico Nero*, Roma, Exòrma, 2016.
[2] Si allude qui alla potente seduzione del "tratto da una storia vera".
[3] Per via di procedimenti retorici quali l'ipotoposi, l'*enàrgeia*, l'*inlustratio in evidentia*.
[4] D. DE CRISTOFARO, *Intervista a Matteo Meschiari, autore del romanzo-saggio "Artico nero"*, 18 aprile 2017 (cfr. la URL: http://www.flaneri.com/2017/04/18/la-dimensione-empatica-dellantropologo/), p. 2.

dell'Artico: per farlo con efficacia ha bisogno, innanzitutto, di sperimentare un linguaggio differente da quello che l'Occidente capitalistico ha finora utilizzato per raccontare i popoli artici. Un linguaggio che utilizzi la «forza della parola letteraria, nel senso di una parola che sa evocare sentimento, empatia, visione […] con vera durezza, addirittura con crudeltà», un nuovo linguaggio «violentemente umano ed eversivo»[5].

Siamo lontani sia da quell'*effet de réel* descritto da Barthes sia dalla fame di realtà[6] tornata a farsi sentire nella recente transizione[7] dal pensiero debole postmoderno a una tarda modernità che rincorre la perduta pienezza dell'esperienza im-mediata, quella che l'attuale ipertrofia mediatica ormai le preclude[8]. Il punto, infatti, è proprio questo: l'operazione formale dell'antropologo Meschiari risulta interessante proprio se fatta reagire con l'attuale panorama della narrativa italiana, ovvero proprio in relazione all'indifferenza, quando non al sospetto e all'ostilità, spesso rivolta verso ogni medium che si ponga tra soggetto e realtà, compreso quello linguistico-letterario. In altre parole, all'iper-letterarietà delle scritture postmoderne fa seguito un programmatico rifiuto dell'uso specialistico della mediazione di quel solo mezzo che fa di un testo un testo letterario: il lavoro formale. Per questo *Artico Nero* mi sembra possa offrirsi quale convincente risposta a chi: a) invoca un ritorno al racconto della realtà e una corrispondente posizione autoriale etico-politica; b) non si rassegna alla recente dismissione, da parte di tanta narrativa "di successo", della strumentazione retorico-linguistica; c) demanda alla letteratura la possibilità di produrre conoscenza attraverso esperienze emozionali intense. Tutti obiettivi, questi,

---

[5] *Ibidem*.

[6] D. SHIELDS, *Fame di realtà*, Roma, Fazi, 2010. Ma cfr. anche M. FERRARIS, *Manifesto del nuovo realismo*, Roma-Bari, Editori Laterza, 2012.

[7] Transizione tutt'altro che rapida e indolore, dal momento che la scenografia in cui ci muoviamo è ancora quella di un mondo derealizzato, di cui facciamo esperienza individuale e non condivisibile, quasi soltanto in forma virtuale e mediat(ic)a. A questo inibitorio eccesso di mediazione tra il soggetto e il mondo una parte della cultura e ancor prima della filosofia ha reagito aprendo a un Nuovo Realismo e a una tarda modernità in cui si prediligono narrazioni finzionali integrate col non finzionale: ambientazione in un presente verificabile, precisi e riconoscibili referenti nella realtà effettuale, tasso di mediazione letteraria ridotto al minimo.

[8] Cfr. tra gli altri A. SCURATI, *La letteratura dell'inesperienza. Scrivere romanzi al tempo della televisione*, Milano, Bompiani, 2006.

che Meschiari raggiunge senza ridurre al minimo l'artificio linguistico-letterario, anzi, sfruttandone appieno le risorse. Infatti, l'esperimento formale di Meschiari sembrerebbe muovere dalla ricerca del *modo* più efficace per rappresentare la tragedia delle popolazioni artiche, distrutte dalle tante declinazioni del colonialismo.

Il primo problema da affrontare è quello della salvaguardia, all'interno del macroracconto, degli immaginari specifici delle diverse popolazioni, come pure delle singole esperienze di ciascun individuo: Meschiari vuole infatti eludere il rischio di superficiali e falsificanti generalizzazioni, quelle in cui spesso incorrono l'antropologia, la sociologia, la geografia culturale, inclini a usare «troppi plurali»[9].

E, poi, conciliare questa esigenza di individuare le singole voci con quella di mostrare come la logica del potere che ha distrutto, in modi, tempi e luoghi diversi questi popoli, sia, invece, sempre la stessa.

Le soluzioni variano, a questo punto, dalla focalizzazione multipla alla focalizzazione zero, dall'adottare una prospettiva corale all'affidarsi al valore testimoniale, dalla regressione linguistica dell'indiretto libero al discorso diretto. Ed è così, in una sorta di *Esercizi di stile, à la* Queneau, in versione tardomoderna, ovvero informata a un sistema valoriale forte, che Meschiari costruisce sette racconti *altri* di sette popolazioni artiche, in una progressione stilistica in cui il narratore-antropologo e il suo stile si ritraggono, di capitolo in capitolo, per far posto all'evidenza della parola letteraria, poetica, quella con cui i veri protagonisti - paesaggi e persone - si impossessano dell'istanza narrativa e appaiono sulla pagina, a raccontare, come in una nuova *Commedia*, la propria storia: «Magnus Gunther […] fa parlare tutti tranne i diretti interessati. Sentiamole, invece, queste voci»[10]. Fino a ridurre il discorso all'essenziale dichiarazione della propria esistenza, al proprio nome, al proprio esser stati.

Se il fine è far coincidere la verità con la sola presenza, il processo per raggiungerlo ci consegna immediatamente al problema dell'intrecciarsi di vero, falso,

---

[9] M. MESCHIARI, *Artico Nero*, op. cit., p. 53.
[10] *Ibidem*.

finto[11], oggi di nuovo oggetto di dibattitti filosofici e teorico-letterari. Problema avvertito dallo stesso autore, d'altronde, che vi fa cenno sin dal capitolo introduttivo:

> Se in un libro, a lezione, sui social, qualcuno dichiara di voler dire la verità, allora ha già iniziato a raccontare una storia. Forse non dice il falso, ma "voglio dirvi la verità" è il "c'era una volta" della nonna. Javier Cercas ha scritto che «non appena iniziamo a raccontare, stiamo già alterando la realtà, stiamo già inventando»[12].

L'idea che ogni racconto non possa prescindere dal (soggettivo) mettere in forma dei dati della realtà, interpretarli, orientarli, se è oggi confermato dalle neuroscienze cognitive, risale, è evidente, a ben prima di Cercas. Citare il romanziere spagnolo, tuttavia, significa suggerire una filiazione, una volontà di collocarsi idealmente in una linea di autori (da Cervantes a Borges allo stesso Cercas) che esprimono una chiara posizione etico-politica in opposizione al discorso del potere, trasgredendo continuamente i confini tra *fictum e factum.* «Provo a dire la verità», dichiara infatti Meschiari nell'incipit: «provo a dirla in un modo che è già invenzione»[13].

Quella che Meschiari sta attuando è, in effetti, una denuncia della prospettiva etnocentrica di tanta antropologia (e non solo), della sua presunzione di oggettività scientifica e verificabilità, come pure dell'altrettanto presunta superiorità del valore testimoniale del lavoro sul campo.

Il problema dell'attribuzione di valore e attendibilità alla testimonianza oculare attraversa ogni sapere e ritorna nell'*Introduzione*[14] agli atti di un convegno, non a caso, dedicato alle convergenze tra antropologia e letteratura. Qui il curatore, Domenico Scafoglio, definisce *paratesto* uno scritto, nella fattispecie di taglio antropologico, svincolato dagli obblighi accademici e caratterizzato principalmente

[11] Cfr. C. GINZBURG, *Il filo e le tracce: Vero falso finto*, Milano, Feltrinelli, 2006.
[12] M. MESCHIARI, *Artico Nero*, op. cit., p. 8.
[13] *Ibidem*.
[14] *Antropologia e romanzo*, Atti di Convegno (Fisciano-Ravello 1999) Università degli studi di Salerno, a cura di D. Scafoglio, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2006, p. 6.

da tre elementi: la cura dell'aspetto stilistico-formale; il ricorso all'immaginazione; la prospettiva soggettiva. Aggiunge, poi, che la stessa monografia di taglio scientifico «rappresenterebbe il trionfo dell'oggettività». Rappresenter*ebbe*, scrive Scafoglio, perché «l'oggettività del testo oggi appare sotto molti aspetti illusoria […] la scrittura cela sempre, fin dentro i testi dotati dei più alti tassi di oggettività, una soggettività più sottile che emerge dall'io profondo»[15].

Certo, si tratta di una *vexata quaestio* (da Polibio a Bloch e oltre) che ritorna, anche questa, nel passaggio dal XX al XXI secolo, facendo discutere in ambito letterario a partire dall'«io so e ho le prove»[16] di un Saviano che riprendeva il più noto «io so ma non ho le prove»[17]. *Vexata quaestio* dalla vocazione transdisciplinare, proprio come *Artico Nero*, e che, come *Artico Nero*, ci fa risalire ai tempi in cui i saperi e i discorsi storiografico, geografico e letterario non avevano ancora confini così ben definiti. Per citare il Bloch *dell'Apologia della storia*[18], cui difatti fa cenno lo stesso Meschiari, esiste una terza via praticabile tra l'ignorare e l'acritico accettare la testimonianza autoptica. Bloch riconosce la natura soggettiva di ogni testimonianza, ma non per questo le attribuisce un valore negativo: il carattere soggettivo, lo sguardo egocentrato di chi rende testimonianza, infatti, si fa preziosa quanto spesso involontaria spia della sua visione del mondo, dell'ideologia, della mentalità che informano e orientano la testimonianza stessa.

La via suggerita da Bloch ci interessa in modo particolare, perché è anche quella seguita da Meschiari, che in *Artico Nero* mette costantemente e programmaticamente in discussione l'oggettività del valore testimoniale, preferendo a questa una dichiarata finzionalità quale viatico all'immaginazione, non certo alla falsificazione, della realtà effettuale. «Per farlo ho le mie ragioni», prosegue infatti Meschiari a proposito del carattere finzionale di ogni racconto, dunque anche del suo: «qualcuno dice che non è serio, che non è "scienza", ma chi lo dice è il primo a

---

[15] *Ibidem*.
[16] R. SAVIANO, *Gomorra*, Milano, Mondadori, 2006, p. 4.
[17] P. P. PASOLINI, *Che cos'è questo golpe?*, in «Corriere della sera», 14 novembre 1974.
[18] E. BLOCH, *Apologia della storia o Mestiere di storico*, presentazione di L. Febvre, I ed. it. Torino, Einaudi, 1950.

credere alle proprie invenzioni (*fingunt simul creduntque*, dice Tacito). Io invece non ci credo. Non voglio che ci crediate neanche voi»[19].

Si tratta di una provocazione, è evidente, che tuttavia fonda stabilmente le sue ragioni adombrando un altro concetto condiviso fra antropologia e letteratura, quello dello "sguardo da lontano"[20] - «*Artico nero* non è vero. O forse lo è. Chi può dirlo. Non c'eravamo. Troppo lontani nel tempo. Troppo distanti nello spazio»[21] -, ma rovesciandolo, per così dire, dall'interno: consapevole dei soggettivi processi interpretativo-deduttivi che comunque agiscono anche sul racconto testimoniale, Meschiari sceglie appositamente

tutte storie per le quali non è più possibile fare ricerca sul campo. Non possiamo tornare negli anni '50 del Novecento o nel Settecento, per vedere come stavano effettivamente quei popoli, ma dobbiamo semplicemente basarci su dati documentari[22].

I documenti, anch'essi tutt'altro che ortodossi, gli servono come puntello per spostarsi sul versante dell'imagologia e individuare i processi che agiscono nella «costruzione scientifica dell'Altro»[23]: l'opera di demistificazione nasce come atto politico, volto a smantellare secoli di discorsi falsificanti, costruiti in buona fede o per fiancheggiare lo storytelling del potere, che insediano o consolidano, negli immaginari condivisi, *quella* versione della realtà.

Il trucco è semplice: scegliere quali fonti citare, concentrarsi scrupolosamente su un unico aspetto della questione, fare leva, implicitamente, su un dubbio emozionale.
Quale? Non è che forse questi quattro Eschimesi fancazzisti si sono inventati la storia della deportazione solo per scucire altri soldi al governo?[24]

---

[19] M. MESCHIARI, *Artico Nero*, op. cit., p. 9.
[20] C. LEVI-STRAUSS, *Le régard éloigné*, Paris, Librarie Plon, 1983.
[21] M. MESCHIARI, *Artico Nero*, op. cit., p. 9.
[22] D. DE CRISTOFARO, *Intervista a Matteo Meschiari, autore del romanzo-saggio "Artico nero"* cit., p. 2.
[23] M. MESCHIARI, *Artico Nero*, op. cit., p. 48.
[24] Ivi, p. 53.

La pericolosità nasce dal fatto che queste dinamiche agiscono in ogni tipo di racconto, anche nel più apparentemente innocuo: per dimostrarlo, Meschiari include tra i documenti le voci di Wikipedia, le barzellette, l'onomastica; e poi attinge alle serie tv, alle canzoni, ai romanzi, ai racconti di viaggio, ai saggi storici e antropologici, ai film, alle fotografie. Ponendo sul medesimo piano realtà finzionale e realtà effettuale, fatti e credenze e senso comune.

Non solo: osserviamo che, quando Meschiari punta allo smantellamento delle mistificazioni, spinge forte sul pedale della colloquialità, includendo invettiva, gergo, turpiloquio, frequenti interrogative, brusche allocuzioni: «Una bufala tra le tante»[25]; «è una grossa vaccata»[26]; «leggende metropolitane»[27]. E poi:

> Te ne stai lì a leggere questo libro. Mi fa piacere. L'ho scritto per me, per fare i conti con un'estate dolorosa, e l'ho scritto per te. Bene, allora. Eccoci qui. Parliamo di colonialismo, tu e io, da casa, dai nostri divani. Che cosa hai bevuto ieri sera? Aperitivo? Mangiato bene? […]
> Posso continuare, se vuoi. Possiamo parlare dai nostri divani delle foche nate senza pelliccia. Della catena alimentare contaminata. Degli Inuit esposti alle radiazioni e del negazionismo delle varie nazioni[28].

Ora, allo storytelling falsificante l'autore decide di affiancare e progressivamente sostituire la voce dell'Altro. Quel che Meschiari sembra aver compreso, infatti, è che, se la falsificazione dell'Altro avviene attraverso una *narrativa*, il terreno di sfida dovrà esser lo stesso. Vincere la sfida significherà portare a emersione la verità dell'Altro. Una verità che non coincide con ciò che davvero è avvenuto, che si è realizzato, perché non lo sapremo mai con esattezza: una verità che non è l'*emeth* biblica, ma che si avvicina, semmai, all'*alétheia* greca, verità che rimanda all'atto dinamico dell'osservare ciò che continuamente ci si disvela davanti agli occhi e continuamente affronta nuove risistemazioni concettuali. Si avvicina, dicevamo, ma senza coincidere nel risultato: se "far vedere" la verità

[25] *Ibidem*.
[26] *Ibidem*.
[27] M. MESCHIARI, *Artico Nero*, op. cit., p. 5.
[28] Ivi, p. 43.

dell'Altro si traduce in un atto di svelamento, rispetto alle menzogne e alle cancellazioni della memoria storica, il risultato sarà qui l'apparire fenomenico, seppur sulla pagina, del soggetto che parla, non della verità assoluta del suo racconto. Svelare l'Altro sarà operazione tutta linguistica, tutta narrativa, sarà dargli spazio linguistico, «iniziare ad accorgersene. Cominciare a parlarne. Da lontano. Da qui»[29]. Verifichiamo subito, allora, con quali strategie retorico-formali questo avviene.

Intanto, assumendo la prospettiva del soggetto cui si dà voce. Come già Carlo Levi seppe fare, raccontando dei "monachicchi" attraverso il modo verbale dell'indicativo[30], non del condizionale, raccontandoli, dunque *dall'interno* della logica dei contadini lucani, così Meschiari si impegna ad entrare senza pregiudizio nelle logiche, nei sistemi concettuali dei popoli artici; ciò si traduce nel plasmarsi della lingua sulla disposizione sintattica, sull'andamento paratattico della logica medesima.

L'animismo, prima di essere credenza, è una forma speciale di linguaggio, un modo per parlare di cose che si capiscono solo a metà […]. Imputare un'anima a cose, animali ed esseri umani permette di dare un senso, un ordine leggibile, a quell'intreccio di relazioni tra esseri viventi e mondo non vivente che è la vita. Nell'Artico era la stessa cosa.

È anche questa l'empatia di cui parla Meschiari, un empatico (in senso tecnico) accogliere l'Altro, facendone risuonare la voce dentro di sé, senza operare sovrapposizioni né proiezioni: da questo modello di relazione simmetrica, che armonizza senza con-fondere, nasce la comprensione dell'Altro e di sé a un tempo.

la vera differenza tra il "nostro" animismo e il "loro" sta appunto nella natura del dare e dell'avere. Per i popoli dell'Artico, come per altri gruppi di cacciatori-raccoglitori, il modello è quello del rapporto tra predatore e preda. Da noi è quello tra chi vende e chi compra […]. Ecco la vera differenza tra noi e un

[29] Ivi, p. 8.
[30] Cfr. D. CARMOSINO, *Uccidiamo la luna a Marechiaro*, Roma, Donzelli, 2009, p. 27.

Nenet. Il rapporto con la morte. Allontanata, esorcizzata qui da noi, considerata il Male, oppure inclusa, metabolizzata, pensata come un male transitorio dai popoli animisti[31].

Dar voce alle logiche *altre* dei popoli artici significa anche accoglierne empaticamente gli immaginari, i racconti, i miti di fondazione: ad esempio, quello del *ŋædalyoda*, il cavaliere solitario che vaga senza meta nella tundra. E significa orientare il focus non tanto sui contenuti quanto sugli aspetti sintattici e semantici della lingua, quelli che nella pragmatica della comunicazione organizzano i contenuti, di fatto orientandone il senso.

Per i Nenet, un altro tratto caratteristico della cavalcata nella tundra, o nell'altro mondo, è l'elemento sonoro. Mentre il viaggio dello sciamano è descritto con verbi concreti di movimento (galoppare, volare, pagaiare), la comparsa degli spiriti è annunciata esclusivamente dal suono che fanno (fruscìo, sussurro, gocciolìo). Non si tratta di semplici sensazioni uditive. Sono un intero spazio prodotto dai suoni, sono un paesaggio sonoro[32].

Fin qui siamo ancora nell'assunzione della prospettiva e dei linguaggi dell'Altro nella lingua alveo del narratore; di capitolo in capitolo, tuttavia, il dar voce alle logiche altre dei popoli artici si realizza attraverso un ri-produrne le singole voci. Ma «come si fa?», si domanda Meschiari; «a volte gli etnografi riescono a riportare a casa delle voci»[33], ma è sufficiente? E così, quando dalla denuncia dello sguardo mistificante si tratta di passare alla *pars construens*, in un mondo della cultura in cui tutti c'erano, tutti sanno, tutti hanno visto e denunciano, Meschiari riesce ad ammettere: «non lo so»[34], «non è facile capire»[35], «sinceramente non lo so»[36]. E tuttavia non rinuncia, se non a dichiararla come vera, almeno a farla apparire nel

[31] M. MESCHIARI, *Artico Nero*, op. cit., p. 14.
[32] Ivi, p. 16.
[33] *Ibidem*.
[34] Ivi, p. 17.
[35] *Ibidem*.
[36] Ivi, p. 22.

linguaggio, la realtà, sviluppando una prosa sensoriale, metaforica, che inanella similitudini e analogie, una prosa fotograficamente paratattica:

Grosse nuvole strisciavano sulla banchisa. Raschiavano il fondo polare con rasoiate di luce. Turbini di neve azzurra montavano all'orizzonte, così lentamente da sembrare immobili. Alcune generazioni di foche. I narvali, a piccoli gruppi, come dita di una mano. Il tricheco che scavava molluschi, il cacciatore che li mangiava dal suo stomaco[37].

La scrittura vira sempre più verso una mimesi dell'oralità in cui agiscono retorica, oratoria, pragmatica della comunicazione: sino a ottenere, in chi legge, effetti di immedesimazione - «Immagina»[38]; «*Prova a immaginare*»[39] -, d'immersione nel paesaggio emotivo sensoriale, sempre più essenziale, che si disegna tutt'intorno:

Una linea di costa.
Sabbia nocciola e bagnata.
Rivoli d'acqua.
Marea.
Banchi di sabbia.
Correnti venute dal largo.
Un vento gelato soffia.
Soffia da nord.
Montagne blu.
Licheni.
Neve[40].

All'onestà della rinuncia a interpretare tutto, affermare, spiegare, corrisponde infatti la scarnificazione sintattica di un linguaggio, privato di nessi causali e poi dei nessi sintattici *tout court*.

[37] Ivi, p. 36.
[38] Ivi, pp. 3, 4, 40, 45, 46.
[39] Ivi, p. 35.
[40] Ivi, p. 59.

Un trattore trascina una balena. La tira in secca. Ciottoli neri. Gli uomini ci salgono sopra. Cominciano a macellarla. Tolgono la pelle. Scavano il grasso. Staccano blocchi di carne. I vecchi assistono. Aspettano la loro parte. Aspettano. Aspettano ancora. I cacciatori aspettano. Vogliono soldi[41].

Finché la voce autoriale non si ritrae e si fa didascalia:

Case blu.
Case rosa.
Case bianche.
Rimesse per gli attrezzi.
Baracche per i cani[42].

Per poi riapparire a tratti, con cronachistica asciuttezza, quando è certa di non sovrapporsi alle voci dei personaggi.

In Alaska i villaggi minacciati dall'erosione delle coste sono più di duecento. Tra il 2003 e il 2009 quelli in serio pericolo sono passati da quattro a trentuno. Non tutti possono permettersi lo sforzo fisico ed economico di una ricollocazione. È più semplice abbandonare le case e cercarne di nuove. Forse lo scenario è tragico perché lo stile di vita è quello occidentale[43].

Ed è così che, poco alla volta, dopo il paesaggio, anche le voci delle persone/personaggi cominciano ad emanciparsi dalla voce del narratore, che sempre più alterna il ruolo di interprete e commentatore a quello di medium tra personaggi e destinatari. Un buon esempio è offerto dal capitolo dedicato alle popolazioni lapponi, alla riconversione forzata della loro cultura dentro lo sguardo della narrativa occidentale:

---

[41] Ivi, p. 22.
[42] Ivi, p. 67.
[43] Ivi, p. 71.

Cacciavamo e allevavamo renne. Le lasciavamo libere in inverno. In primavera le riprendevamo. Che altro? È sempre stato così […] Oggi sappiamo leggere. Nei libri ci sono cose senza senso. Chi li ha scritti non sapeva un cazzo. Ad esempio. La luce era bellissima, ma a nessuno fregava niente della luce. La luce non ce l'hanno messa nei libri. Oppure i piedi caldi del bambino sulle cosce della madre, mentre il vento fa vibrare le pareti del *kote*. No, non ce l'hanno messo il bambino. Invece hanno messo un sacco di stronzate. «Uomini dalla testa di cane». «Nelle nazioni fredde l'età dell'uomo si prolunga fino a centosessant'anni»[44].

Teniamo sempre a mente l'obiettivo di Meschiari, far apparire all'interno del medium linguistico le voci dei popoli artici: «Ad esempio quelle delle donne […] Gli ufficiali le usavano come concubine, gli uomini ordinari come schiave in casa». La finalità adesso va oltre la propedeutica comprensione dell'immaginario collettivo di un popolo: dopo averci fatto "vedere" e "ascoltare", Meschiari vuole farci "sentire" l'intensità del dolore. Un'intensità prodotta solo dalle voci dei "diretti interessati": perché non si può raccontare «la storia di un disastro tacendo il dolore, il freddo, lo smarrimento, la rabbia di essere stati fottuti con false promesse, il pianto dei bambini»[45].

Mio padre beve.
Mia madre beve.
Cominciano al mattino.
Continuano tutto il giorno.
Nessuno va a caccia.
Nessuno cucina.
La notte rompono tutto si picchiano ci picchiano vomitano fuori dalla porta vomitano in casa mio padre ci viene sopra mia madre volta la testa mia madre beve più forte non so dove scappare non so dove andare da chi.
Così vado dal Russo.
Il mio soldato russo.
Dimmi di sì Irina.
Io dico sempre di sì.
Pago i debiti di papà.
Pago i debiti di mamma.
Porto a casa i biscotti[46].

[44] Ivi, p. 22.
[45] Ivi, p. 53.
[46] Ivi, p. 71.

Mi pare, quest'ultimo, un illuminante esempio di quello che Meschiari indica come «nuovo linguaggio violentemente umano ed eversivo». Un linguaggio che va sempre più in direzione di un'oralità intesa non come piatta e sciatta mimesi linguistica del colloquiale, la quale mira ad accreditarsi come strumento di resa immediata della realtà; piuttosto, di un'oralità che recupera e impiega la sapiente *téchne* degli antichi retori, meglio ancora, degli antichi cantori, la loro abilità non di testimoniare, dichiarare, asserire, convincere, bensì di far apparire.

Daniela Carmosino

Storia dell'editoria

Questa sezione è dedicata all'approfondimento della storia dell'editoria, dall'invenzione della stampa a caratteri mobili ai giorni nostri, con ricerche e studi su case editrici, figure di spicco dell'intermediazione editoriale, circuiti di diffusione del libro, ben precise collane editoriali, singole questioni relative all'iter di pubblicazione di alcune opere letterarie e alle loro successive trasposizioni teatrali, televisive o cinematografiche. Si valorizzeranno anche materiali d'archivio mai pubblicati o scarsamente studiati dagli specialisti del settore.

Codici di classificazione disciplinari dei contenuti di questa sezione:
Macrosettori: 14/C, 10/F, 11/A
Settori scientifico-disciplinari:
SPS/08: Sociologia dei processi culturali e comunicativi

L-FIL-LET/10: Letteratura italiana
L-FIL-LET/11: Letteratura italiana contemporanea
L-FIL-LET/14: Critica letteraria e letterature comparate

M-STO/08: Archivistica, bibliografia e biblioteconomia

Le origini del «Politecnico»

«Il Politecnico» esce per la prima volta a Milano il 29 settembre 1945, con il sottotitolo «settimanale di cultura contemporanea», prezzo 12 lire, diretto da Elio Vittorini ed edito dalla casa editrice Einaudi[1]. Tuttavia il periodico, almeno nella sua forma d'ideazione e di progetto potenziale, affonda le radici nel biennio precedente. Ne parlano e ne discutono i termini, gli obiettivi e gli ambiti di azione già nel '43 diversi scrittori antifascisti, come lo stesso Vittorini e Giansiro Ferrata – legati al nascente Fronte della cultura patrocinato dal PCI –, alcuni intellettuali organici al Partito Comunista, come il fisico Eugenio Curiel, e diversi collaboratori dell'Einaudi, tra cui spicca per intraprendenza e predisposizione Giaime Pintor. L'importanza di Curiel e di Pintor per lo sviluppo germinale della discussione riguardante il settimanale e la loro grande influenza su Vittorini sono testimoniate dalle parole di Ferrata, che scrive:

> Contribuirono enormemente allo sviluppo delle idee di Vittorini verso il "Politecnico" [...] due altre persone che purtroppo morirono […] Giaime Pintor ed Eugenio Curiel. Giaime Pintor amicissimo di Vittorini già prima della guerra […] sarebbe stato certamente, se fosse sopravvissuto […] uno dei fondatori, e tra i più autorevoli, del "Politecnico". E poi l'altro, Eugenio Curiel, la cui importanza sta proprio nell'essere stato il primo ad orientare Vittorini […] verso le scienze[2].

Anche Franco Fortini, uno tra i principali protagonisti della rivista, retrodata con certezza al '43 l'originario nucleo di elaborazione di una pubblicazione culturale destinata ai giovani:

[1] Si propone un estratto della tesi di Laurea magistrale in "Editoria e scrittura" discussa presso la Sapienza Università di Roma nella sessione invernale dell'anno accademico 2018/2019: relatore il Prof. Francesco Saverio Vetere e correlatore il Prof. Francesco Berno.

[2] AA. VV., *Omaggio a Elio Vittorini, 1. Vittorini autore* (dibattito con C. Bo, R. Crovi, G. Ferrata, F. Fortini), in «Terzo programma», n. 3, 1966, p. 147.

In uniforme da sottotenente di fanteria mi recai nella sede, sconquassata dalle bombe, della casa editrice Bompiani. […] In occasione di questo primo incontro, rammento benissimo che Elio mi parlò della possibilità, una volta finita la guerra (e la fine sembrava imminente) di creare una rivista, una pubblicazione culturale destinata a giovani di tutte le classi sociali ma che si rivolgesse anche e soprattutto ai giovani lavoratori. […] Era il primo germe del "Politecnico"[3].

Il discorso primordiale intorno alla rivista, inevitabilmente ancora aleatorio e generico in una situazione di perdurante clandestinità, va poi acquisendo una più specifica fisionomia, coagulandosi presto «intorno a quelli che sono i due poli di riferimento organizzativo per il ceto intellettuale: la sede di Milano del Partito comunista e la casa editrice Einaudi»[4], decisa ad aprire proprio in quel periodo una sede nel capoluogo lombardo. Durante gli anni della Resistenza Milano diviene infatti il luogo privilegiato di incontro, sviluppo e dibattito di istanze intellettuali e culturali da raccogliere, rielaborare e proiettare già verso l'orizzonte postbellico, verso l'Italia liberata. Dentro questo contesto di riorganizzazione culturale vivace e frenetico s'inseriscono le strategie e i programmi del Partito comunista, interessato a mettere in atto un processo di avvicinamento a sé e di cooptazione di quella larga schiera di intellettuali, scrittori, artisti antifascisti, protagonisti attivi nella lotta per la liberazione del Paese. Il Pci organizza dunque il Fronte della cultura, che affianca formalmente il Fronte della gioventù solo dopo il 25 aprile del 1945, per conseguire due obiettivi precisi: 1) mobilitare gli intellettuali progressisti italiani intorno alla causa della classe operaria e delle politiche del partito; 2) utilizzare gli intellettuali stessi per una vasta opera di propaganda, di «chiarificazione ideologica e di penetrazione culturale»[5]. Proprio per saldare i legami fra i due Fronti nell'autunno del '44 l'ipotesi della creazione di un periodico si rafforza, nella prospettiva di dar vita ad un canale di trasmissione diretto tra le rinnovate prerogative di un ceto intellettuale ormai inevitabilmente politicizzato e il gran numero di giovani spaesati e confusi, di reduci di guerra, di operai autodidatti che escono fortemente segnati dalle vicende belliche. Al centro della progettazione del settimanale ci sono, insieme al già citato

[3] *Ibidem.*
[4] M. ZANCAN, *Il progetto «Politecnico». Cronaca e struttura di una rivista*, Venezia, Marsilio, 1984, p. 16.
[5] Ivi, p. 23.

Curiel, Sereni, Gatto, Cantoni. Vittorini è invece temporaneamente irraggiungibile. Infatti, dopo essere stato arrestato nella notte del 25 luglio del ’43 nel corso di una riunione clandestina nella quale, insieme ad Ingrao e Ferrata, stava preparando un’edizione speciale dell’«Unità», a seguito dell’armistizio è costretto ad abbandonare Milano e a darsi alla macchia. Durante il periodo di clandestinità si dedica alla preparazione e alla diffusione di fogli partigiani e di propaganda antifascista, arrivando persino a fondarne uno in autonomia, intitolato «Il Partigiano», di cui esce un solo numero nel settembre del ’43, redatto sia in italiano che in tedesco, che nelle intenzioni dello scrittore siciliano dovrebbe trattare approfonditamente le ragioni, i problemi e gli sviluppi della lotta partigiana. È solo dopo la morte di Curiel, avvenuta a Milano nel febbraio del ’45 per mano di squadristi repubblichini, che Vittorini assume l’incarico di realizzare e dirigere il settimanale in progettazione. Lo stesso scrittore siciliano, uscito definitivamente dalla clandestinità, lavora dalla primavera al settembre del ’45 prima come caporedattore all’edizione milanese dell’«Unità», poi come organizzatore redazionale presso «Milano Sera»[6]. Come già specificato in precedenza, anche in seno alla casa editrice Einaudi si lavora alla pubblicazione di un periodico capace di rilanciare gli input e i valori nati dallo spirito della Resistenza e della lotta antifascista e ad un allargamento della propria base progettuale, che prevede la nascita di una nuova sede, dopo quelle di Torino e Roma, a Milano. In realtà la casa editrice di Giulio Einaudi tenta di inserirsi nel mercato della stampa già nel ’41, quando viene discussa tra i collaboratori l’ipotesi di realizzare un giornale «settecentesco e illuministico»[7]. Il proposito non ha alcun seguito, ma l’idea di appropriarsi di un quotidiano per farne un veicolo di battaglie politico-culturali rimane viva, tanto che dal luglio del ’43 Einaudi e Pintor si attivano personalmente per tentare di acquisire la proprietà di diversi giornali, come il «Lavoro Italiano», la «Gazzetta del Popolo» o addirittura

[6] Per una cronologia più dettagliata della biografia di Vittorini durante gli anni della guerra si veda, fra gli altri, F. DE NICOLA, *Introduzione a Vittorini*, Bari, Laterza, 1993.
[7] G. PINTOR, *Doppio diario. 1936-1943*, Torino, Einaudi, 1978, p. 143.

dell'ex «Popolo d'Italia», fondato da Mussolini nel 1914[8]. Le intenzioni rimangono frustrate perché Einaudi viene considerato da alcuni esponenti del neonato governo Badoglio e dell'IRI un soggetto troppo "a sinistra" e troppo ingombrante perché gli sia affidata una testata in un momento così teso e incerto. A prescindere dagli insuccessi, ciò dimostra la ferma decisione da parte della casa editrice torinese di voler incidere sul presente e sui suoi rapidi sviluppi con strumenti che non siano più solamente libri e collane, ma anche riviste, periodici o quotidiani, mezzi d'informazione ritenuti più adatti a veicolare messaggi di rinnovamento in breve tempo e con maggior efficacia e diffusione. Accanto al programma editoriale, che va dunque mutando radicalmente, matura anche la decisione di aprire una sede a Milano, nuovo fulcro della vita intellettuale del Paese. Nelle intenzioni di Einaudi la creazione di un polo einaudiano nel capoluogo lombardo ha il compito di congiungere saldamente la tradizione risorgimentale e l'eredità liberale gobettiana propria della casa editrice con il fervore umano e intellettuale di Milano, città simbolo della Resistenza. Ecco che, in questa prospettiva di avvicinamento politico e culturale alla realtà milanese, Einaudi e i suoi trovano piena convergenza con gli esponenti del Fronte della cultura e con il loro progetto editoriale. Lo stesso Einaudi scrive a metà maggio a Renata Aldrovandi, sua futura moglie: «A Milano quello che si dovrebbe fare per consolidare questo fronte della cultura è un periodico, direi un settimanale politico-culturale, di otto pagine non tanto grandi, a buon prezzo, che non impegni eccessivamente da un punto di vista finanziario. Dovresti discuterne con Vittorini, Kamenezki e Ferrata tenendone informati gli amici di Torino e di Roma»[9]. La confluenza e il sostegno reciproco tra l'Einaudi e il Fronte della cultura si concretizzano nella realizzazione di «Politecnico», nella programmazione di un «Bollettino» da affiancare alla rivista (che non vedrà mai la luce) e di una collezione di narratori moderni curata da Vittorini (la futura «Politecnico Biblioteca»). Tuttavia, non tutti all'interno della casa editrice mostrano entusiasmo all'idea di questo

---

[8] Per ulteriori dettagli sui tentativi compiuti da Einaudi si veda G. PINTOR, *Doppio diario. 1936-1943*, op. cit., nello specifico le lettere inviate da Pintor a Giulio Einaudi a partire dal 30 luglio 1943, pp. 188 e sgg.

[9] Lettera di G. Einaudi a R. Aldrovandi, 16 maggio 1945, Dossier Roma-Torino 1945, citata in M. ZANCAN, *Il progetto «Politecnico». Cronaca e struttura di una rivista*, op. cit., p. 35.

"slittamento" milanese, soprattutto Pavese, Balbo e Mila, preoccupati dal rischio che il contatto con un'altra realtà ingombrante possa mettere a repentaglio la centralità delle radici torinesi e l'identità stessa del gruppo. Le numerose lettere a nostra disposizione e soprattutto la velata indifferenza con cui alcuni – specialmente Pavese – salutano la nascita del settimanale confermano una netta spaccatura all'interno della redazione einaudiana. Ciò che viene fuori dai numerosi dibattiti, dalle discussioni e dagli scambi epistolari è «la difficoltà e la resistenza del gruppo torinese a dialettizzare il proprio patrimonio culturale con il filone di cultura progressiva che l'area milanese aveva espresso e che Vittorini, in qualche modo, concentrava su di sé e proponeva con una capacità di presenza provocatoria»[10]. Nonostante i dissensi e i malumori più o meno velati, Giulio Einaudi è consapevole del fatto che la nuova sede milanese non può diventare una succursale di Torino, perché è proprio a Milano che accadono e si manifestano i fatti culturali più "nuovi", e che la pubblicazione di una rivista di cultura contemporanea segna un passaggio decisivo nel panorama postbellico, troppo importante per non assecondarlo. La pianificazione del settimanale prosegue allora senza ulteriori indugi. Nella prima settimana di luglio vengono discussi il nome del progetto, le questioni legate ai permessi del Pwb, i costi tipografici. Dal resoconto della seduta «Politecnico» tenutasi il 5 dello stesso mese, a cui partecipano Vittorini, Pavese, Zveteremich, Geymonat, Kamenetzki, si evince subito quale sarà l'impostazione di fondo del progetto editoriale:

> Si chiarisce che il punto non è questo o quell'articolo, questo o quel problema, ma il modo di prospettare i problemi. Tutto: letteratura, politica, scienza, arte, ecc. è concepito come tecnica all'uso dell'uomo, donde il titolo della rivista. […] Gli argomenti da trattarsi saranno piuttosto i riflessi sociali della scienza, la scienza in mezzo agli uomini, i problemi di organizzazione che ne nascono. […] nemmeno le cose letterarie andranno trattate a sé come tecnica specializzata: niente critica estetica, bensì analisi del valore sociale e umano degli scrittori[11].

[10] M. ZANCAN, *Il progetto «Politecnico». Cronaca e struttura di una rivista*, op. cit., p. 50.
[11] *Seduta Politecnico*, Torino, 5 luglio 1945, Dossier Einaudi 1948-1949, citato in M. ZANCAN, *Il progetto «Politecnico». Cronaca e struttura di una rivista*, op. cit., p. 54.

Stabilite le coordinate fondanti, Vittorini tenta di allargare rapidamente il quadro operativo, il panorama di riferimento e la platea dei possibili collaboratori, seguendo due precise direttive: 1) stringere una stretta collaborazione, all'interno del circuito Einaudi, con i gruppi e le sedi di Torino e Roma, considerate come possibili redazioni distaccate da quella centrale di stanza a Milano; 2) invitare a partecipare attivamente al progetto non solo altri intellettuali ma anche figure esterne all'"universo" culturale, capaci di fornire una "corrispondenza" diretta del farsi della vita quotidiana durante i durissimi mesi della ricostruzione e di procurare materiali e testimonianze relativi a paesi italiani periferici e a contesti situazionali ritenuti marginali. Il primo einaudiano a sfilarsi è proprio Pavese, che in data 27 giugno scrive a Vittorini:

> Sul mio conto qualcuno ti ha ingannato. Io non mi sento affatto di fare il redattore responsabile a Torino. Ne ho già anche troppo della parte di redattore editoriale Einaudi. D'altra parte, non si riesce a trovare qui la persona in grado di occuparsene. […] Mentre mi stillo il cervello, voi tenete presente che Torino non sarà mai, a mio giudizio, una grande colonna dell'impresa[12].

Lo stesso Pavese scrive a Renata Aldrovandi qualche mese dopo: «[…] vedo che non posso aiutarvi. Io sono negato al lavoro affrettato, non so fare niente di giornalistico»[13]. Mentre lo scrittore torinese si limiterà dunque a piccoli lavori di traduzione, Felice Balbo e Massimo Mila invece si impegneranno da subito in alcune collaborazioni, che saranno però spesso motivo di polemica e discussione. Se da un lato a Torino il centro redazionale-collaborativo stenta a decollare, a Roma la situazione è diversa. Nella capitale infatti sono presenti due strutture informativo-giornalistiche analoghe a quella del «Politecnico», la redazione di «Risorgimento» e di «Cultura Sovietica», altre due pubblicazioni edite da Einaudi, capaci di procurare e trasmettere con lestezza notizie e materiali. Il polo operativo viene organizzato quindi

---

[12] E. VITTORINI, *Gli anni del «Politecnico». Lettere 1945-1951*, Torino, Einaudi, 1977, p. 6.
[13] Lettera di C. Pavese a R. Aldrovandi, Roma, 19 novembre 1945, Dossier Milano-Roma 1945, citata da M. ZANCAN, *Il progetto «Politecnico». Cronaca e struttura di una rivista*, op. cit., p. 60.

presso la redazione di «Risorgimento». A Roma, inoltre, ha sede l'ambasciata sovietica e Vittorini, attraverso l'aiuto e la collaborazione di Pietro Zveteremich e le richieste fatte a Giulio Einaudi[14], si preoccupa di procurarsi costantemente libri e documenti provenienti dall'URSS utili per la rivista. Oltre al contesto einaudiano, come dimostra la sua corrispondenza, Vittorini prende, però, contatti con un gran numero di intellettuali "indipendenti", tra cui Corsini, Aglianò e Fortini, vera colonna portante del futuro «Politecnico».

Nato assecondando moti convergenti di protagonisti differenti, «Il Politecnico» intende «realizzare un'opera di divulgazione culturale più popolare e immediata. Al tempo stesso, chiedendo il contributo degli intellettuali migliori, esso si propone di portare la cultura ad interessarsi di tutti i concreti problemi sociali in modo da giovare all'opera di rigenerazione della società italiana»[15]. Il settimanale, destinato a trasformarsi in mensile dal n. 26 dell'aprile 1946, rappresenta sin da subito l'esperimento editoriale e culturale «più rilevante del fervido clima ideale e civile scaturito dalla Resistenza, della diffusa e contraddittoria istanza di ricostruzione e di opposizione nella società italiana, della confusa vitalità intellettuale dell'immediato dopoguerra»[16]. Dopo più di vent'anni di dittatura e cinque di sanguinosa guerra civile e partigiana, il periodico diretto da Vittorini assume su di sé l'urgente e pressante richiesta condivisa di palingenesi morale e di libertà, di apertura e sprovincializzazione, di modernità e partecipazione democratica. Il ruolo principale che Vittorini assegna esplicitamente al nuovo settimanale è proprio quello di rispondere alla diffusa fame di cultura e all'impellente bisogno di sapere e conoscenza che dilaga in un'Italia rimasta troppi anni soggiogata dall'immobilismo e dall'oscurantismo. Gli obiettivi principali che si pone, infatti, «Il Politecnico» sono chiari sin dai primi numeri: «elevare il livello culturale delle classi lavoratici; formare una coscienza democratica e antifascista soprattutto tra i giovani; e promuovere

[14] Si veda la lettera inviata da Vittorini a Giulio Einaudi il 6 luglio 1945, in E. VITTORINI, *Gli anni del «Politecnico». Lettere 1945-1951*, op. cit., p. 11.
[15] Lettera circolare inviata a possibili futuri collaboratori e lettori del «Politecnico», 24 settembre 1945. In E. VITTORINI, *Gli anni del «Politecnico». Lettere 1945-1951*, op. cit., p. 22.
[16] G. C. FERRETTI, *L'editore Vittorini*, Torino, Einaudi, 1992, p. 69.

perciò il contributo delle masse alla realizzazione di una cultura capace di rinnovare la società italiana»[17]. A fare da sfondo a questo programma di emancipazione avanguardistica non può che esserci Milano, città ideale dove sviluppare un percorso di ricerca intellettuale totalmente nuovo, plurale e multiforme, interdisciplinare e pronto ad accogliere e ad interiorizzare istanze ed input provenienti non solo dall'Europa, ma da tutto il mondo. In un contesto urbano vivace e dinamico, segnato certamente dalla fame e dalla disperazione, ma anche e soprattutto da una forte spinta solidale, umana e collettivistica a partecipare tutti uniti alla ricostruzione della città, Vittorini realizza una rivista – molto "personalizzata" e accentrata su di sé: sarà uno dei suoi limiti – che proprio al suo interno è strutturata, tematicamente e tecnicamente, come fosse una città, con le sue strade, i suoi vicoli, le sue periferie, le sue piazze, i suoi rimandi e i suoi collegamenti, fondata su due momenti convergenti, difficili però da far combaciare: uno avanguardistico, di riflessione e studio, laboratoriale e sperimentale, a livello sia politico sia letterario, e l'altro di avvicinamento al "popolo", di condivisione, di coinvolgimento dei lettori, di divulgazione e propaganda. Vittorini è ben consapevole dell'esigenza sentita da molti di orientarsi attivamente verso lo spazio pubblico, di prendere la parola e di farsi ascoltare dopo anni di silenzio, paure e diritti negati. Nei primi anni del dopoguerra è assai diffuso il desiderio di riappropriarsi di ogni libertà repressa: libertà di critica e di opinione, libertà di protesta e di associazione, libertà di accedere al sapere in tutte le sue forme. «Il Politecnico» riesce ad incarnare appieno questo estremo slancio orientato alla scoperta e al futuro perché è fatto da intellettuali che condividono pienamente ed entusiasticamente le istanze dell'humus sociale di riferimento, ne predicono le richieste e tentano di fornire gli interrogativi adatti e le risposte giuste. Scriveva Fortini a tal proposito:

"Il Politecnico", almeno in un primo momento, si proponeva di rivolgere agli intellettuali dell'antifascismo, alla frazione radicale della borghesia e a quei lavoratori che la Resistenza aveva presentati alla responsabilità

[17] Ivi, p. 74.

politica, un discorso complesso dove l'informazione (e la divulgazione) di tutti i risultati di quella cultura contemporanea dalla quale il fascismo aveva tenuto lontani quasi tutti gli italiani, fosse, per metodo, linguaggio e correlazione di soluzioni e problemi, una proposta o fondazione di "cultura nuova"[18].

Il settimanale e il suo direttore tentano di veicolare un messaggio di partecipazione e interesse collettivo, di sinergia tra prassi e pensiero; finiti i tempi delle dispute astratte e da salotto, ogni problema è adesso vivo, tutto terreno, accessibile ad ogni uomo, persino le questioni culturali, soprattutto le questioni culturali, che ora vanno incontro alle masse e ne assecondano finalmente l'emancipazione, l'uscita dalla minorità intellettiva. Ecco che allora il richiamo esplicito a Cattaneo e al suo «Politecnico», considerato illustre progenitore, non risulta in alcun modo casuale, forzato o fuori luogo, perché anche il periodico di Vittorini «guarda sia allo spirito che al corpo, sia all'economia politica che all'estetica»[19]. Così come «Il Politecnico» di Cattaneo si era fatto portavoce di una «filosofia popolare, cioè di un sapere insieme pubblico e benefico, che si erge contro la filosofia delle scuole»[20], il settimanale di Vittorini tenta di rovesciare il vecchio procedere della cultura, cercando di inaugurare una ricerca intellettuale ed artistica *tout court* che si batta finalmente per la felicità dell'uomo e per il suo miglioramento esistenziale e non per finalità di autorigenerazione e sviluppo disinteressato ed elitario. La cultura infatti ha influito finora soltanto nel campo suo proprio e non ha avuto «quasi nessuna influenza trasformatrice sugli uomini»[21]. Lo scrittore siciliano insiste, dunque, sulla necessità irrevocabile che la cultura prenda finalmente il «potere»[22], che incida sulla vita quotidiana di ogni uomo, che esca dai suoi ristretti circoli e diventi frutto comune ed accessibile a tutti. Valutando le aporie di un istituto quanto mai vasto e impossibile da definire specificamente e dettagliatamente perché antico come il genere umano stesso, Vittorini arriva alla conclusione che la cultura

[18] F. FORTINI, *Dieci inverni. 1947-1957* [I ed. 1957], Macerata, Quodlibet, 2018, p. 57.
[19] A. PANICALI, *Elio Vittorini. La narrativa, la saggistica, le traduzioni, le riviste, l'attività editoriale*, Milano, Mursia, 1994, p. 207.
[20] N. BOBBIO, *Una filosofia militante. Studi su Carlo Cattaneo*, Torino, Einaudi, 1972, p. 99.
[21] E. VITTORINI, *Polemica e no. Per una nuova cultura*, in «Il Politecnico», n. 7, 10 novembre 1945.
[22] *Ibidem.*

ha, sì, «predicato, ha insegnato, ha elaborato principî e valori, ha scoperto continenti e costruito macchine, ma non si è identificata con la società, non ha governato con la società, non ha condotto eserciti per la società»[23]. Sono parole che ben dimostrano quanto fosse sentito e quanto fosse viscerale il bisogno di assecondare dal basso una liberatoria richiesta di progresso, di sviluppo e di miglioramento che fosse al contempo culturale, sociale, etico, civile. Anche la scelta del nome della testata indica e rimanda, insomma, a un preciso indirizzo editoriale che è insieme linea d'azione e di condotta, basata sulla volontà forte di ricollocare l'uomo al centro di ogni rapporto con tutti gli aspetti dell'esistenza, dall'attività pratica e manuale a quella riflessiva e speculativa, all'interno di una prospettiva multifocale tesa alla reale emancipazione dallo sfruttamento e dall'asservimento pratico e ideologico. Se nell'Ottocento Cattaneo aveva intrapreso un'attività di insegnamento e studio e divulgazione che «non disgiunge mai il sapere dalla sua possibile applicazione, anzi [Cattaneo] considera la scienza unicamente in funzione della sua utilità individuale e sociale»[24], Vittorini ne recupera le fila per affermare che:

> Come nella rivista di Cattaneo anche nel nostro settimanale questa parola che usiamo per nome, Politecnico, vuol solo indicare l'interesse che abbiamo per tutte le tecniche sottintendendo che sia tecnica ogni attività culturale (della poesia stessa o delle arti oltre che della politica delle scienze e degli studi sociali) quando si presenta come ricerca della verità e non come predicazione di una verità[25].

Soprattutto durante i primi mesi della nuova avventura, pervasi da un energico spirito comunitario e sospinti da un comunismo che, più che ideologico o filosofico o cattedratico, è stato «attinto nell'entusiasmo della lotta contro il fascismo, per immediata adesione di una passione quasi religiosa per gli oppressi, per il popolo, di un desiderio violento di comunicare con gli uomini»[26], Vittorini e la redazione, composta da Fortini, Vito Pandolfi, Stefano Terra, Franco Calamandrei e Albe

---

[23] E. VITTORINI, *Una cultura nuova*, in «Il Politecnico», n. 1, 29 settembre 1945, n.1.
[24] N. BOBBIO, *Una filosofia militante. Studi su Carlo Cattaneo*, op. cit., p. 8.
[25] E. VITTORINI, in «Il Politecnico», n. 2, 6 ottobre 1945.
[26] G. BARBÈRI SQUAROTTI, *Poesia e narrativa del secondo Novecento*, Milano, Mursia, 1978, p. 435.

Steiner, frequentano i circoli operai, le fabbriche, le sezioni del Partito comunista, i raduni sindacali. Il settimanale, pensato anche come giornale murale, viene a volte incollato sui muri periferici del capoluogo lombardo o di altre importanti città, trova spazio sulle pareti di case fatiscenti. Fortini ha raccontato a tal proposito:

> Ci dava un brivido d'orgoglio vedere i nomi e i pensieri della poesia e dell'arte, di un amore che si era sempre creduto votato all'ombra e al riserbo, tremare all'aria e alla nebbia. […] Si aveva l'impressione che, dovunque il settimanale giungesse, molti animi che erano stati scossi dalla recente esperienza rispondessero alle nostre incerte astruse parole. Era per noi la conferma della scoperta che avevamo fatta durante la guerra; quella delle incredibili possibilità della nostra provincia, delle energie latenti delle classi mute[27].

Il «Politecnico» riesce in tal modo ad essere attuale, presente e attivo nel proprio tempo, ma con le antenne pronte a captare i segnali provenienti dal domani, a intercettare gli indizi dei mutamenti in atto. La rivista ha il merito di vivere la sua attività come «tentativo di razionalizzazione culturale di una crisi della società italiana che, in base alla lotta di Resistenza e ai primi governi con la partecipazione dei partiti della classe operaia, potrebbe avere una soluzione generale "a sinistra"»[28]. In questo contesto di pensiero e intenzione, è ovviamente decisivo il legame che si viene ad instaurare in maniera del tutto originale tra politica e cultura, all'interno di una convergenza di visione tra Pci e settimanale che, almeno in un primo momento, sembra mantenersi stabile. Anzi, è proprio grazie all'iniziale separazione dei campi di azione e di influenza, proprio «in forza di questa unità e distinzione della cultura rispetto alla politica del Partito comunista italiano»[29], che sin dai primi numeri il periodico edito da Einaudi può permettersi di affrontare direttamente alcune tra le problematiche più gravi e pressanti del panorama italiano postbellico, come la disoccupazione elevatissima, l'aumento dei prezzi dei generi di prima necessità, la distruzione e l'inagibilità di gran parte delle infrastrutture del Paese. Sono questioni

[27] F. FORTINI, *Dieci inverni. 1947-1957*, op. cit., pp. 61-62.
[28] M. VALENTE, *Ideologia e potere. Da «Il Politecnico» a «Contropiano» 1945/1972*, Torino, ERI, 1978, p. 40.
[29] Ivi, p. 42.

urgenti che anche la cultura e i suoi rappresentanti hanno ora il diritto e il dovere di affrontare esplicitamente, e a cui gli intellettuali devono fornire risposte che coinvolgano le masse dei lavoratori verso una direzione culturale indipendente rispetto alla direzione politica, sebbene nella condivisione di principi fondamentali. Vittorini pone a se stesso, ai suoi collaboratori e a tutto il ceto intellettuale italiano un interrogativo non più rimandabile, che problematizza e mette in discussione la figura stessa dell'intellettuale, la sua natura ontologica e deontologica, il suo retaggio culturale, e che sancisce l'inaugurazione di una nuova fase di intervento netto e deciso della cultura nella costruzione di una società nuova, nella trasformazione dei suoi processi produttivi, delle sue strutture economiche e politiche, delle sue condizioni sociali. Ed è qui, in questo frangente, che viene a inserirsi il primo germe di quello scarto, di quello slittamento che caratterizzerà decisivamente, poi, tutta la vicenda del «Politecnico» fino alla sua fine. Perché Vittorini, allargando la sua proposta d'azione all'intero milieu culturale italiano, si rifiuta di restringere il discorso prettamente alle categorie marxiste d'analisi critica e teorica della società, anzi individua la necessità di una «vera e propria rifondazione, tout court, della cultura italiana, messa di fronte al "grado zero" della sua elaborazione e della sua autonomia»[30] e che prima o poi dovrà slegarsi da condizionamenti troppo ferrei e limitanti. Viene fuori, dunque, tutta l'eredità letterario-umanistica dello scrittore siciliano, maturata sin dai tempi di Firenze e di «Solaria», e il suo idealismo connotato da forti valori etico-politici, destinato a scontrarsi con un'imposizione dottrinale e ideologica ritenuta a un certo punto non più tollerabile. Rispetto ad altre riviste più marcatamente marxiste e organiche al Partito comunista italiano come «Rinascita» o «Società», «Il Politecnico» rimane un unicum proprio in virtù di questo «straniamento metodologico-culturale»[31] di fondo, dovuto principalmente all'intelligenza mai soddisfatta e all'irrequietezza di pensiero del suo direttore, in virtù delle quali riesce a preannunciare e a delineare per primo alcuni tra i motivi

[30] Ivi, p. 51.
[31] Ivi, p. 54.

centrali dell'Italia di allora e di quella che verrà, ossia «l'opposizione tra ideologia e cultura, tra cultura e politica, e infine tra cultura e potere»[32].

Stabilendo un legame irriducibile con i lettori e garantendo uno spazio privilegiato di scambio proficuo e costante con i lavoratori, i giovani, gli insegnanti, «Il Politecnico» tenta di scavalcare qualsiasi tipo di intermediazione partitica, di cui però non può del tutto fare a meno, andandosi a collocare in una sorta di limbo esistenziale. Il presupposto principale resta, però, sempre molto chiaro: la cultura non è e non sarà mai un mero sottoprodotto della politica, affermazione che nega immediatamente gran parte delle politiche culturali sovietiche e marxiste del tempo, soprattutto in un periodo dominato dallo zdanovismo e dai dettami dell'arte sociale e dell'arte al servizio del popolo. La cultura sarà al fianco del popolo e contribuirà alla sua definitiva emancipazione, ma mantenendo la propria specificità e la propria essenza costitutiva: questo è ciò che andrà via via affermando Vittorini durante il suo percorso alla guida del «Politecnico». La battaglia culturale d'apertura e condivisione intrapresa dal settimanale è da subito evidente e si estrinseca principalmente nella capacità di non disgiungere mai l'elaborazione teorico-critica, la valutazione storico-analitica dalle trasformazioni sociali, storiche, politiche ed economiche in atto, in un continuo scambio di interferenze e rimandi, che non lasci a margine l'orizzonte di riferimento e i referenti previsti. Una comunicazione incessante che non viene, però, né considerata gerarchica né tantomeno rivestita di alcun carattere paternalistico o moraleggiante. Non è più tempo di elevare gli intellettuali sui loro scranni, ritenendoli portatori di verità assolute; essi devono ora parlare a tu per tu con i loro interlocutori, nel tentativo di instaurare una ricerca comune e sempre in divenire.

Sull'editoriale del numero 4 della rivista si legge: «"Il Politecnico" non è l'organo di diffusione di una cultura già formata ma uno strumento di lavoro per una cultura in trasformazione […] Compito speciale che "Il Politecnico" si è scelto per contribuire alla formazione in Italia di questa cultura è di fare da legame tra le masse

[32] *Ibidem.*

lavoratrici e i lavoratori stessi della cultura»[33]. In conclusione, valutati i moti, le scelte, i propositi, le influenze, gli indirizzi di pensiero e di azione, possiamo affermare, con le parole di Barberi, che «parlare del "Politecnico" significa raccogliere le testimonianze di contraddizioni non risolte», a metà tra le pressanti esigenze di libertà pura, di rinnovamento culturale tout court, di partecipazione e coinvolgimento popolare attivo e le gravi problematiche che affaticano e rallentano la ricostruzione e la costruzione di uno stato nuovo, di rapporti sociali vivificati e differenti, di modelli di vita proiettati verso la solidarietà e l'altruismo. Spinte contrastanti che verranno, poi, a poco a poco sopite nel processo di "normalizzazione" e di avviamento verso un modello economico capitalistico totalizzante e verso una società dei consumi che si affermerà in maniera omogenea e trasversale in tutti i ceti sociali. Tuttavia, nella prima fase del dopoguerra, quando ancora l'ondata della stabilizzazione appare lontana, tra l'incertezza e l'euforia, tra lo svecchiamento e le speranze future, «Il Politecnico» diviene un simbolo, un «foglio settimanale, squillante, vivo, pieno di cose e di problemi, di rischi, di tentativi, di errori, che parlava o balbettava finalmente il linguaggio della nostra liberazione anche culturale»[34].

Niccolò Amelii

[33] «Il Politecnico», n. 4, 20 ottobre 1945.
[34] Parole di Fabrizio Onofri. Si confronti G. GRONDA, *Per conoscere Vittorini*, Milano, Mondadori, 1979, p. 237.

De Luca, una famiglia di editori

Luigi De Luca, fondatore della tipografia e della casa editrice

Luigi De Luca, nato a Sasso di Castalda (Potenza) nel 1907, si trasferisce giovanissimo a Roma dove, negli anni Trenta, fonda l'Istituto Grafico Tiberino e in breve tempo diventa un raffinato stampatore, pubblica numerose riviste fino alla decisione di avviare una casa editrice specializzata in libri d'arte[1].

A Roma risiede già il fratello di Luigi, monsignor Giuseppe De Luca, sacerdote, intellettuale di spicco del contesto culturale cattolico e successivamente editore anch'egli e Luigi, anche con il supporto del fratello, avrà modo di conoscere l'ambiente romano delle lettere e delle arti, diventando ben presto un punto di riferimento della cultura artistica romana.

A titolo esemplificativo si ricordano i titoli di alcune riviste pubblicate dall'Istituto Grafico Tiberino: «Ansedonia», «Botteghe Oscure», fondata dalla principessa Marguerite Caetani, che ha come redattore Giorgio Bassani; «Tempo Presente», diretta da Ignazio Silone e Nicola Chiaromonte; «Nuovi Argomenti», diretta da Alberto Moravia e Aldo Carocci; «La Casa», diretta da Pio Montesi e Libero De Libero; «L'Immagine», diretta da Cesare Brandi; «Commentari» diretta da Lionello Venturi e Mario Salmi; «Lettere d'Oggi», in cui compaiono autori come Mario Praz, Cesare Pavese e altri.

L'Istituto Grafico Tiberino stampa le edizioni di Storia e Letteratura, dirette da monsignor De Luca (i noti, preziosi volumi concernenti storia, letteratura, economia, politica e altre collane di varia erudizione) e Luigi De Luca si afferma come uno dei più quotati tipografi d'Italia. Lavora con i migliori stampatori artigiani, ma è attento

[1] Si pubblica un breve estratto della tesi di Laurea Magistrale in "Editoria e scrittura" dal titolo *I cataloghi di mostre temporanee nell'editoria romana del Novecento: De Luca e Palombi*, discussa nell'anno acc. 2018-2019 presso l'Università "La Sapienza" di Roma: relatrice la Prof.ssa Maria Panetta e correlatore il Prof. Giovanni Paoloni.

anche alla sperimentazione tecnica, raggiungendo così, nel campo della riproduzione d'arte, un livello di perfezione ancora oggi visibile nei suoi prodotti.

Luigi De Luca, nel tempo, essendo spesso a contatto con gli artisti e i critici d'arte autori delle riviste che pubblica, viene sempre più attratto dal mondo artistico[2].

In un ambito quasi pionieristico per il libro d'arte, De Luca esordisce negli anni Cinquanta con i prestigiosi volumi delle collane «Otto Pittori Italiani» nel 1952 (Afro, Birolli, Corpora, Moreni, Morlotti, Santomaso, Turcato, Vedova) e «Pittori Italiani d'oggi» nel 1959 (Mafai, Pirandello, Birolli, Afro, Cassinari, Santomaso, Vedova, Corpora, Turcato, Scialoja, Scordia), entrambe curate da Lionello Venturi. Per un volume, la galleria romana La Tartaruga[3] organizza una mostra così pubblicizzata in un pieghevole:

In occasione della pubblicazione dell'opera di Lionello Venturi "Pittori Italiani d'oggi" edito recentemente da Luigi De Luca, siamo lieti di allestire una mostra con opere degli undici pittori presentati nel libro. Sono i pittori che Venturi ha difeso con la sua attività di critico militante e con la ponderatezza del suo giudizio di storico dell'arte partecipando egli stesso alla loro battaglia per il rinnovamento del gusto pittorico italiano[4].

La chiara fama attuale della maggior parte degli artisti sopra elencati è stata favorita certamente dall'importanza assunta dalle pubblicazioni di Luigi De Luca.

La giovane casa editrice, fin dall'inizio, ha uno stretto rapporto con le mostre d'arte e inizia a pubblicare, con le stampe eseguite nel proprio stabilimento tipografico, i cataloghi di mostre di enti pubblici e di gallerie private in cui gli artisti espongono per vendere le proprie opere.

Editore della Quadriennale di Roma, Luigi De Luca ne cura i cataloghi e i preziosi «Quaderni» e avvia un'importante collaborazione, che sarà proseguita e

---

[2] Tra i suoi contatti la "Scuola di Roma" (Mafai, Pirandello, Fazzini, Afro, Gentilini, De Libero, Stradone) e i letterati e gli artisti che lo avevano invogliato a fare l'editore della rivista «L'Immagine» (direttore: Cesare Brandi; comitato di collaborazione: G. Macchia, C. Magnani, G. Raimondi, T. Scialoja).

[3] Cfr. S. GROSSI, N. SANTARELLI, *La Tartaruga, breve storia di una galleria*, articolo online (cfr. la URL https://web.archive.org/) uscito in occasione dell'acquisto da parte della Soprintendenza archivistica, dopo un lungo e complesso iter, dell'archivio della Galleria d'arte La Tartaruga, di proprietà di Plinio De Martiis, conservato all'Archivio di Stato di Latina.

[4] I. BERNARDI, *La Tartaruga, storia di una galleria*, Milano, Postmedia, 2018.

consolidata dal figlio Stefano, con la direttrice della Galleria Nazionale d'Arte Moderna, dottoressa Palma Bucarelli[5], per la quale pubblicherà dei bellissimi cataloghi delle mostre d'arte; collabora con «L'Obelisco»[6], la galleria romana di Irene Brin e Gaspero del Corso; tra i molti cataloghi, pubblica *Picasso*, a cura di Lionello Venturi, nel formato di 18,5x13 cm, 69 pagine di testo e 171 tavole in bianco/nero su carta[7]. Sempre nella tradizione di famiglia, il figlio di Luigi, Stefano De Luca, avvierà la collaborazione con la galleria Russo[8] di Roma.

In tale clima di effervescenza artistica attorno all'Istituto Grafico Tiberino e alla casa editrice Edizioni d'Arte De Luca, Luigi De Luca, nel 1950, fonda una galleria d'arte, la Galleria Palma, dove vengono allestite personali dedicate ad apprezzati protagonisti della pittura italiana contemporanea, perlopiù esponenti della cosiddetta "Scuola romana", con una buona fortuna espositiva e di mercato, che parallelamente si vedono consacrati attraverso la celebre collana di monografie «Artisti d'Oggi», pubblicata dallo stesso De Luca a partire dal 1949, che annovera tra i suoi collaboratori Leonardo Sinisgalli, Nello Ponente, Giulio Carlo Argan, Maurizio Calvesi, Libero De Libero, Fortunato Bellonzi.

Il lavoro della casa editrice è eseguito sotto ogni aspetto in modo responsabile e ottimale, e ne è testimonianza la perfetta esecuzione dei cataloghi, dei manifesti e dei vari stampati delle mostre. La fama della tipografia e della casa editrice nell'ambito dei funzionari pubblici e dei galleristi privati incrementa in modo determinante il numero delle aziende che si rivolgono a De Luca per le loro esigenze.

---

[5] Palma Bucarelli (Roma 1910-Roma 1998), storica dell'arte e direttrice della Galleria Nazionale d'Arte Moderna dal 1942 al 1975.

[6] L'Obelisco (1946-1978) di Irene Brin e Gaspero del Corso. Fondata nel 1946 da Irene Brin e Gaspero del Corso, *L'Obelisco* ha avuto il merito di essere stata la prima galleria aperta a Roma subito dopo la guerra, per costituire poi uno dei poli culturali più attivi e vitali nella città durante gli anni Cinquanta e Sessanta. Coppia inconsueta e di respiro internazionale, Gaspero del Corso ma soprattutto Irene Brin, scrittrice, giornalista e corrispondente di *Harper's Bazaar*, improntarono profondamente, con le loro vivacissime personalità, l'attività intellettuale ma anche mondana della galleria. Cfr. la URL: http://www.ufficignam.beniculturali.it/.

[7] L'archivio della galleria denominato "Irene Brin, Gaspero del Corso, Galleria l'Obelisco" è stato acquistato dalla Galleria Nazionale d'Arte Moderna in quanto costituisce patrimonio culturale collettivo e lo studio dedicato alla Galleria è stato realizzato consultando documenti dell'archivio acquistato e un regesto delle mostre tenute dal 1946 al 1978.

[8] La Galleria Russo nasce a Roma, nel 1987, in via del Babuino.

Intorno all'editore si raccoglie un cenacolo di artisti e letterati che si ritrovano presso la sede romana di via Gaeta, dando vita a uno scambio culturale e a un'attività vivacissima per l'arte romana. Gabriele De Rosa, nel saggio *Ha costruito una cattedrale* dedicato a don Giuseppe De Luca, così ricostruisce la collaborazione editoriale tra i fratelli Luigi e don Giuseppe, e descrive il loro essere punti focali per la Roma intellettuale dell'epoca:

I libri che uscivano dalla fucina di via Lancellotti erano sempre libri di alta ricerca, con documentazioni sorvegliatissime, con collazioni scrupolosissime. Don Giuseppe aveva studiato il formato, i caratteri, il disegno di queste collezioni pregevoli, preparate senza fretta, con un ritmo di tempo quasi artigianale, con il fratello Luigi, stampatore tra i più fini e intelligenti che Roma abbia avuto negli ultimi venti anni e che aveva trasformato la bottega di via Gaeta in un cenacolo, in un luogo d'incontri, di amicizie tra pittori, scultori e letterati: era una Roma intensa e curiosa, dove nacquero e morirono tante belle e vibranti speranze, all'ombra dell'umanità calda e della signorilità squisita di Luigi De Luca[9].

Anche la poesia trova la propria collocazione nel catalogo di Luigi De Luca con la collana che raccoglie i versi di Giorgio Caproni, Lorenzo Viani, Libero De Libero, Libero Bigiaretti, Roberto Melli, Fausto Pitigliani e tanti altri.

Egli partecipa anche alla fondazione di una delle manifestazione romane culturalmente più avanzate, i "Martedì letterari" al teatro Eliseo.

Al momento della tragica scomparsa, nel 1960, Luigi De Luca è una delle figure più rappresentative di Roma nell'ambito culturale e artistico, pronto ad appoggiare con partecipazione e fattivamente chiunque abbia iniziative da proporre, purché diano garanzie di qualità e decoro culturale. Una testimonianza in tal senso, utile a comprendere la figura di De Luca, è quella del poeta Giorgio Caproni, di cui riportiamo un estratto:

Chi non ha venduto un quadro a De Luca, chi non ha visto curar da lui in persona un catalogo agognato o i quinterni d'una rivista o l'impaginazione d'un libro di versi (e sempre con un gusto tipografico degno d'un antico stampatore) alzi la mano. Quand'io capitai a Roma sprovveduto di tutto, e col pianto in gola vedendo

[9] *Don Giuseppe De Luca. Ricordi e testimonianza* (a cura di Mario Picchi), Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1998, pp. 133-42.

il mio piede smarrirsi in tale scarpa troppo grossa per me, fu l'amico Bigiaretti a portarmi lì, in via Gaeta, da De Luca. Nel buio di quegli uffici pieni di quadri e di fumo, e nel disordine apparente delle carte, De Luca era seduto dietro il suo grande tavolo ingombro di bozze (lo stesso che gli è servito fino a ieri l'altro), sorridente davanti alla mia aria scoraggiata; e non gli occorsero molte parole perché io, quando ne uscii, già mi sentii un altro; non più tanto povero e solo, e sicuro d'aver trovato meglio che un editore (mi stampò subito "Finzioni"), un amico […][10].

Le parole del poeta, piene di riconoscenza ed ammirazione, sono state pronunciate alla Fiera Letteraria di Roma il 6 marzo 1960, pochi giorni dopo la scomparsa dell'editore, e delineano la straordinaria personalità di un eclettico sempre disponibile verso gli artisti e sempre appassionato del proprio lavoro.

Un piccolo e prezioso libro, *Un editore come De Luca*, a cura di Giuseppe Appella ed edito nel 1988 dalle Edizioni della Cometa in mille copie numerate, rende molto bene l'idea della personalità di Luigi De Luca e l'immenso e sincero dispiacere per la sua scomparsa improvvisa e prematura. In esso sono raccolti sia saggi sia ritratti dell'editore disegnati da diversi artisti. I saggi sono i seguenti: Elena Croce, *L'amico dei libri* (in «Il Mondo», 22 marzo 1960), Gabriele De Rosa, *La lealtà di De Luca* (lettera alla moglie di De Luca del 18 febbraio 1960), Giorgio Caproni, *Il sorriso di De Luca* (in «La Fiera Letteraria», 6 marzo 1960), Toti Scialoja, *La grande forza di De Luca* (discorso del 5 giugno 1987 alla Pinacoteca Provinciale di Matera in occasione del Premio nazionale "Luigi De Luca" per il libro d'arte), Romeo Lucchese, *Biografia* (il libricino è dotato di un'importante iconografia; insieme ai saggi sono riportati, oltre a diverse foto dell'editore, della sua famiglia e delle copertine di alcuni libri, i ritratti di Luigi De Luca eseguiti dai seguenti artisti: Mino Maccari, Roma 1938; Tamburi, Roma 1943; Stradone, Roma 1947; Stradone, Roma 1956; Gentilini, Roma 1959; Gentilini, Roma 1960).

Riportiamo in *Appendice* i ritratti elencati di questi artisti famosi, a dimostrazione degli stretti rapporti professionali e di amicizia che l'editore ha saputo stringere nel tempo con l'ambiente intellettuale romano. Riportiamo anche una foto, tra le molte presenti nel libro, di Monsignor Giuseppe De Luca con la mamma

[10] *Un editore come De Luca*, a cura di Giuseppe Appella, Roma, Edizioni della Cometa, 1988, pp. 17-18.

Battista[11], perché significativa dei suoi rapporti famigliari; molto uniti tra loro, insieme «per caso»[12], distanti per erudizione ma stimati in egual modo dagli intellettuali che frequentano la loro casa.

Don Giuseppe De Luca: sacerdote, intellettuale, editore

Giuseppe De Luca nasce a Sasso di Castalda nel 1898 da una famiglia di contadini. Primo figlio di Vincenzo, rimane orfano di madre a poche settimane di vita[13].

Viene ordinato sacerdote il 30 ottobre 1921, nella cappella del Laterano, dal cardinale Pompilj[14]. Quando il padre si risposa con Battista, Giuseppe avrà uno splendido rapporto con lei e con i numerosi fratelli che arriveranno, tra i quali Luigi, il futuro editore d'arte; la mamma seguirà don Giuseppe a Roma e vivranno sempre insieme nella casa presso San Pietro in Vincoli.

Giuseppe De Luca inizia gli studi teologici presso il seminario di Ferentino, prosegue a Roma e si laurea in Teologia negli anni Venti del Novecento.

Nel 1943 fonda le "Edizioni di Storia e Letteratura" dopo una lunga collaborazione con la casa editrice cattolica Morcelliana, la quale si proponeva di dar voce a un'originalità cristiana nella riflessione e celebrazione di tutte le dimensioni dell'umano, con l'obiettivo di superare l'ambito locale e di aprire la cultura cattolica italiana alle suggestioni del cattolicesimo europeo. Personaggio eclettico, sacerdote, intellettuale, ha l'ambizione di creare una nuova cultura cattolica.

Nel 1929 monsignor De Luca si reca a casa dello scrittore Giovanni Papini, a Roma in via Gian Battista Vico, dove la domenica lo scrittore è solito accogliere

---

[11] L'editore Stefano De Luca, nipote di Battista, nell'intervista, racconta che gli intellettuali che andavano a casa di don Giuseppe a Roma si fermavano sempre a parlare con la mamma Battista perché dava loro "consigli di vita" preziosi.

[12] Battista è la seconda moglie di Vincenzo De Luca, madre di Luigi e fratelli ma non madre biologica di don Giuseppe, la cui mamma, Raffaella Viscardi, di cui don Giuseppe scriverà molto, muore poche settimane dopo la sua nascita.

[13] Monsignor Giuseppe De Luca ricorderà spesso, nei suoi scritti, la madre, che non ha praticamente conosciuto.

[14] Cfr. *Don Giuseppe De Luca, Ricordi e testimonianze*, a cura di Mario Picchi, op. cit.

gruppi di amici intellettuali. È presente nella casa anche Piero Bargellini[15], che rimane colpito dalla cultura di questo "pretino", tanto più che all'inizio viene quasi preso in giro dai partecipanti, ma quando De Luca inizia a parlare tutti rimangono meravigliosamente attratti dalla sua cultura. Bargellini si fa dare l'indirizzo[16] e il giorno successivo lo va a trovare, proponendogli la collaborazione alla rivista «Il Frontespizio».

«Il Frontespizio», rivista letteraria e artistica di ispirazione cattolica, che nasce a Firenze nel 1929 su iniziativa di Bargellini ed edita da Vallecchi, è orientata all'inserimento del pensiero cattolico nella cultura nazionale, e si avvale di contributi di scrittori sia di orientamento cattolico e conservatore, come lo stesso Papini, sia di una nuova generazione, e di critici impegnati nell'elaborazione di un nuovo messaggio letterario di respiro europeo. Da quel momento nasceranno una profonda amicizia tra i due e una proficua collaborazione.

Don Giuseppe subordina la propria collaborazione al «Frontespizio» alla condizione di poter scrivere in maniera anonima, con degli pseudonimi. La sua proposta viene accolta, con grande soddisfazione di Bargellini; sotto i più diversi e fantasiosi nomi, De Luca scriverà moltissimi articoli e soprattutto sarà dai due intellettuali, Papini e Bargellini, enormemente stimato.

Dal punto di vista politico, monsignor De Luca è consapevole che in ambito culturale è inevitabile considerare la politica: il suo atteggiamento è, dunque, apartitico ma non apolitico. La sua politica mira al rinnovo della cultura cattolica. Don Giuseppe avrà rapporti strettissimi con i migliori intellettuali della sua epoca, documentati in molti epistolari e in particolare un suo importante interlocutore sarà Giovanni Battista Montini, il futuro papa Paolo VI.

[15] Piero Bargellini (Firenze 1897-ivi 1980). Cattolico militante, fondò a Firenze, nel 1929, «Il Frontespizio», rivista di cultura e polemica, durata fino al 1940.

[16] Cfr., nelle Teche Rai, *Scrittori italiani contemporanei di ispirazione cristiana*: Giuseppe De Luca, intervista a Piero Bargellini, filmato.

Carlo Bo definirà le Edizioni di Storia e Letteratura una casa editrice senza paragone nel panorama italiano dell'epoca, per l'eccellenza di alcuni titoli ma soprattutto per la vastità degli interessi e la larghezza dell'accoglienza[17].

Numerose le collaborazioni di don Giuseppe a riviste e quotidiani: è uno scrittore prolifico e, oltre agli articoli per «Il Frontespizio»[18], scriverà sulla terza pagina del «Popolo», chiamato da don Luigi Sturzo, e sull'«Osservatore romano» nella rubrica *La parola eterna*.

Tra i suoi scritti più importanti abbiamo *Introduzione alla storia della pietà* e la sua corrispondenza con personaggi di spicco della cultura non solo cattolica.

De Luca diventa anche un grande collaboratore di Giuseppe Bottai, in un ambito distaccato dalla politica; con Bottai coltiva soprattutto i rapporti con il cattolicesimo, tanto che l'amicizia tra i due durerà oltre il crollo del fascismo[19.]

De Luca ama molto il proprio lavoro di editore e considera i libri opera dell'autore ma anche frutto del lavoro dell'editore, che risulta indispensabile per raggiungere un elevato livello di qualità. Per la realizzazione tipografica si affida all'Istituto Grafico Tiberino del fratello Luigi che, come sempre, produce opere di raffinata qualità. Don Giuseppe è ovviamente anche consulente della giovane casa editrice del fratello.

Appassionato bibliofilo, ha lasciato una cospicua biblioteca oggi conservata presso Palazzo Lancellotti[20] a Roma, dove don Giuseppe aveva la sede della propria casa editrice fin dal dopoguerra, in un appartamento datogli in affitto dalla famiglia

---

[17] Cfr. C. BO, *Il capitale di Dio*, in *Don Giuseppe De Luca, Ricordi e testimonianze*, a cura di Mario Picchi, op. cit.

[18] Cfr. *Nel mondo dei libri, intellettuali e biblioteche nel Novecento italiano*, a cura di M. Santoro e G. Di Domenico, Manziana, Vecchiarelli editori, 2010: vd. soprattutto il saggio di Samanta Segatori, *Le edizioni di Storia e letteratura: De Luca e il desiderio di sprovincializzare la cultura italiana*, pp. 139-54.

[19] «L'avvicinamento alla fede di Bottai fu molto lento. I genitori, atei, non lo fecero battezzare e vi dovette provvedere la balia di Frascati cui era stato affidato. Fece la prima comunione sul Carso, con il suo cappellano militare. Successivi passi avanti nella pratica religiosa li compì verso la fine degli anni trenta e poi, sotto la guida di De Luca, nel 1942 ricevette la cresima dal cardinale Pizzardo»: G. B. GUERRI, *Giuseppe Bottai*, Milano, Bompiani, 2010, p. 295.

[20] *Biblioteca e Archivio dell'Associazione don Giuseppe De Luca, Via Lancellotti 18, Roma. Cfr. la URL: https://anagrafe.iccu.sbn.it/it/ricerca/dettaglio.html?codice_isil=IT-RM1270, sito web attivo in data 29 dicembre 2019.*

Lancellotti, assieme a un archivio denso di scambi epistolari tra De Luca e diversi intellettuali.

Monsignor Giuseppe muore a Roma, pochi giorni dopo un intervento chirurgico, il 19 marzo 1962, a poca distanza dalla tragica scomparsa del fratello minore Luigi che l'ha profondamente addolorato. Al suo capezzale riceve la visita di Papa Giovanni XXIII, con il quale ha stretto un rapporto di amicizia e collaborazione. La Porta della Morte della Basilica di San Pietro, realizzata dallo scultore Giacomo Manzù[21], reca la dedica *A don Giuseppe De Luca Giacomo Manzù 1963*.

Stefano De Luca, editore d'arte dagli anni Sessanta del Novecento ad oggi

L'eredità di Luigi De Luca, prematuramente scomparso nel 1960, è stata raccolta dal figlio Stefano il quale, non ancora ventenne, ha saputo mantenere e innovare la casa editrice dagli anni Sessanta ad oggi con successo e con lo stesso alto livello di qualità perseguito dall'editore Luigi.

Stefano De Luca, in una delle prime iniziative dopo la tragedia[22], si propone alla Direttrice della Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma (GNAM), Palma Bucarelli, come editore innovatore di cataloghi d'arte, sia per il colore che per il formato[23], e inizia così, vista l'eccellente qualità dei suoi prodotti, un'intensa collaborazione con la GNAM che durerà decenni. Oltre ai cataloghi della GNAM pubblica i cataloghi delle mostre di Palazzo Venezia, della Soprintendenza Archeologica di Roma, dell'Accademia di Francia, del Gabinetto Nazionale delle Stampe e di altri importanti musei.

[21] G. MANZÙ, *Il mio amico più vero,* in *Don Giuseppe De Luca. Ricordi e testimonianze*, a cura di Mario Picchi, op. cit., p. 244.

[22] Cfr. intervista (inedita) di chi scrive all'editore Stefano De Luca del 16 dicembre 2019 presso la sede della casa editrice De Luca Editori d'Arte, via di Novella 22, Roma.

[23] Stefano De Luca propone il formato 21x24 cm con lo scopo di armonizzare le riproduzioni fotografiche presenti sia in formato orizzontale che verticale; il formato da allora in poi diventa uno standard, al posto del precedente di 17x24 cm.

Per quanto riguarda la committenza privata, la casa editrice pubblica anche i cataloghi delle gallerie d'arte romane Russo[24] e L'Attico (di Fabio Sargentini)[25], continuando così a mantenere saldi quei rapporti, nati negli anni Trenta e consolidati nel secondo dopoguerra, di collaborazione intellettuale proficua tra editoria d'arte e gallerie private.

Stefano De Luca successivamente vende lo stabilimento tipografico Istituto Grafico Tiberino, origine dell'attività del padre negli anni Trenta[26] e mantiene l'area dell'editoria d'arte. Alla fine degli anni Ottanta, fonda, assieme a Italo Mussa e ad altri artisti, il Centro Culturale Ausoni all'ex Mulino Cerere, dove si svolgono mostre e incontri di giovani artisti italiani e stranieri. Il centro diventa in breve un punto focale della cultura artistica romana[27].

Nel 1997 Stefano De Luca, assieme ad altre società, riesce ad avviare i primi spazi di vendita di libri nei musei del Polo Museale Romano, successivamente regolamentati dalla legge Ronchey del 1993[28] (gli attuali bookshop).

Coerentemente con la tradizione famigliare, l'attuale amministratore delegato è Luigi, il figlio di Stefano, che negli ultimi due decenni ha affiancato il padre nella conduzione della casa editrice.

La Galleria Nazionale d'Arte Moderna e la casa editrice De Luca

La Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea (oggi denominata "La Galleria Nazionale") nasce a Roma nel 1883 per rappresentare l'arte nazionale del

---

[24] Nel catalogo editoriale della De Luca Editori d'arte è presente la collana «Il Novecento alla galleria Russo», ventuno cataloghi (Afro, Giacomo Balla, Mario Sironi ecc.) omogenei per formato (22x 22 cm) e per layout di copertina.

[25] La galleria L'Attico nasce nel 1956 a Piazza di Spagna. Fabio Sargentini prosegue ancora oggi l'attività avviata dal padre. Recentemente Sargentini ha annunciato la volontà di donare l'archivio della galleria alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna. Cfr. la URL: https://www.artslife.com/2018/01/03/fabio-sargentini-donero-larchivio-della-galleria-lattico-alla-galleria-nazionale-di-roma/.

[26] Nell'intervista all'editore, Stefano De Luca ci tiene a raccontare che la chiusura dello stabilimento tipografico è avvenuta con correttezza e cordialità nei confronti dei dipendenti ai quali l'editore, dopo aver fatto proposte di condivisione dell'impresa che non si sono concluse, ha dato un preavviso praticamente decennale.

[27] Cfr. la URL: https://www.delucaeditori.com/, link valido il 29 dicembre 2019.

[28] Gebart, società capofila con De Luca Editori, Touring Club Italiano e Gruppo Abete.

nuovo Stato unitario. Alla Galleria, destinata a ospitare le collezioni dell'Ottocento e del Novecento, viene assegnata inizialmente un'area del Palazzo delle Esposizioni; successivamente, a causa del conflitto tra le esigenze della Galleria con le sue collezioni permanenti e le mostre temporanee allestite nel Palazzo delle Esposizioni, nel 1911 la Galleria viene ospitata in quella che sarà la sua sede definitiva, il Padiglione delle Belle Arti in viale delle Belle Arti n. 131 (Roma, area di Valle Giulia), progettato da Cesare Bazzani[29] per l'Esposizione Internazionale del 1911 celebrativa del Cinquantenario dell'Unità d'Italia. Inaugurazione il 31 marzo 1911[30].

Nel 1933 l'edificio viene ampliato, sempre su progetto del Bazzani. Si forma, nel tempo, una cospicua collezione; in particolare con la direttrice della Galleria, la già citata Palma Bucarelli[31], nominata nel 1942 e rimasta in carica per trentacinque anni, si effettuano numerosi acquisti direttamente dagli artisti, a volte criticati relativamente alla qualità delle opere.

Palma Bucarelli inizia nel 1938 a lavorare come ispettrice alla Galleria; sarà poi soprintendente dal 1942 al 1975. Con la sua direzione, oltre ad ampliamenti delle collezioni e alla loro sistemazione secondo criteri museali innovativi, la Galleria diventa un vitale punto d'incontro di addetti ai lavori, pubblico e artisti.

Caratteristica peculiare dell'operato di Palma Bucarelli sarà l'allestimento di importanti mostre temporanee dedicate ad artisti a livello internazionale, come ad esempio l'esposizione su Pablo Picasso del 1953[32], mostre che avranno grande successo di pubblico e nell'ambiente artistico dell'epoca.

La direzione di Palma Bucarelli, che si prodiga incessantemente durante la guerra per salvare le opere con trasferimenti a Palazzo Farnese a Caprarola e a Castel Sant'Angelo, e che sull'edificio di Valle Giulia ha vegliato per circa quarantacinque anni poiché era anche la sua abitazione, sicuramente è molto attenta alla

[29] Cesare Bazzani (Roma 1873-1939), ingegnere e architetto.
[30] Cfr. *La Galleria Nazionale d'Arte Moderna. Cronache e storia 1911-2011*, a cura di Stefania Frezzotti e Patrizia Rosazza-Ferraris, Roma, Palombi Editori, 2011.
[31] Palma Bucarelli (Roma, 16 marzo 1910-25 luglio 1998). Cfr. R. FERRARIO, *Regina di quadri. Vita e passioni di Palma Bucarelli*, Milano, Mondadori, 2018.
[32] Mostra di Pablo Picasso, a cura di Lionello Venturi, con la collaborazione di Eugenio Battisti e Nello Ponente (dal 5 maggio al 5 luglio 1953).

comunicazione, all'epoca esplicitata soprattutto tramite oculati inviti in occasione di nuove mostre.

In un documento del suo archivio, da lei stessa donato all'Archivio di Stato[33], una lista di inviti stilata dalla Bucarelli per una grande festa che organizza per Nina Kandinskij (vedova del padre dell'astrattismo), compare anche l'editore Luigi De Luca[34], assieme a letterati, artisti e altri personaggi, laddove ogni nome racconta un libro, un giornale, un quadro, una galleria, sicuramente un ambiente di livelli elevati di conversazione tra persone molto diverse fra loro per professione, cultura e formazione.

Nel 2011 sono state celebrate due importanti ricorrenze per la Galleria: il centenario della sede attuale e il centotrentesimo anniversario della sua menzione in un atto ufficiale dello stato italiano, il Regio Decreto 12 maggio 1981 n. 225. Nel 2011, dopo un periodo di chiusura per circa tre mesi, la Galleria, il 20 dicembre, ha riaperto con il nuovo allestimento permanente. Evento legato all'apertura, nel maggio 2010, del Museo delle Arti del XXI secolo, il MAXXI, con il conseguente passaggio di testimone sull'arte "vivente".

Un elenco esemplificativo dei cataloghi della Galleria Nazionale d'Arte Moderna editi dalla casa editrice De Luca nel rapporto trentennale che ha caratterizzato sia l'istituzione sia l'editore è visibile sul sito web della GNAM[35].

Nell'elenco compaiono le diverse denominazioni societarie dell'editore che si sono succedute negli anni ovvero Editore De Luca (dalla fondazione della casa editrice a cura di Luigi De Luca), Mondadori Editore/De Luca Editore (negli anni Novanta, associazione durata circa un decennio), De Luca Editori d'Arte (l'attuale denominazione societaria).

---

[33] Cfr. *Guida agli archivi d'arte del '900 a Roma e nel Lazio*, a cura di Assunta Porciani, Roma, Palombi Editori, 2009.
[34] *La Galleria Nazionale d'Arte Moderna*, op. cit., p. 192.
[35] Cfr. la URL: https://opac.lagallerianazionale.com/gnam-web/bio/IT; https://www.delucaeditori.com/. Sul sito è possibile, per molti dei cataloghi elencati, visualizzare le immagini di copertina.

Cataloghi notevoli

La produzione dei cataloghi, come abbiamo visto, è strettamente legata al percorso di studio che ha come esito la mostra. Nell'ambito della cospicua produzione della casa editrice, tra i cataloghi per la GNAM e i prodotti recenti consultabili sul sito web della stessa[36], vogliamo ricordarne alcuni che meglio rappresentano l'evoluzione negli anni e ricordano le più importanti mostre:

- *Il Seicento Europeo, Realismo, Classicismo, Barocco*, Catalogo della mostra che si è svolta a Roma, al Palazzo delle Esposizioni, da dicembre 1956 a gennaio 1957, I ed., introduzione di Luigi Salerno, premessa di Mario Salmi, Roma, Editore De Luca, 1957, pp. 284, tavole in bianco/nero n. 96;
- *Il Settecento a Roma: mostra promossa dall'Associazione Amici dei Musei di Roma*. Realizzata sotto gli auspici del Ministero della Pubblica Istruzione e del Comune di Roma, 19 marzo-31 maggio 1959. Palazzo delle Esposizioni, I ed., Roma, De Luca Editore, 1959, pp. 566, tavole in bianco/nero n. 80;
- *Pietro Paolo Rubens. 1577-1640* (Catalogo a cura di D. Bodart). Mostra Itinerante: Padova-Palazzo della Ragione, dal 25 marzo al 31 maggio 1990, Roma-Palazzo delle Esposizioni, dal 13 giugno al 26 agosto 1990, Milano-Società per le Belle Arti ed Esposizione permanente, da settembre a ottobre 1990, Roma, Editore De Luca, 1990, pp. 319, tavole in bianco/nero e a colori n. 135.
- *Vincent Van Gogh Dipinti Disegni* (Catalogo a cura di Evert van Uitert, Louis van Tilborg, Sjraar von Heugten per i dipinti e a cura di Johannes van der Wolk, Ronald Pickvance, E. B. F. Pey per i disegni). Mostra in due volumi[37] (dipinti e disegni) che si è tenuta al Rijksmuseum Vincent Van Gogh di Amsterdam (dipinti) e al Rijksmuseum Kroller-Muller di Otterlo (disegni), Milano-Roma, Editori Mondadori/De Luca, 1990[38].

I primi tre cataloghi sono ricordati dall'editore Stefano De Luca per l'aspetto scientifico derivante da diversi fattori: il gruppo dei curatori, professori ed esperti, la

[36] Cfr. la URL: https://www.delucaeditori.com/, link valido il 29 dicembre 2019.

[37] Un commento sul catalogo è presente nel libro *Van Gogh segreto* di Antonino Saggio, Roma, ITools, 2015 ed è di seguito riportato: «Lavoro buono per la cura editoriale e le ottime riproduzioni, ma deludente nell'impostazione culturale in particolare perché si trattava della mostra del centenario della morte al Museo Van Gogh di Amsterdam. I curatori optano per un'impostazione filologica tesa principalmente a mettere a confronto le diverse versioni e di uno stesso lavoro e sulla differenza tra *tableau* e *etude*. Accurata disamina dell'opera grafica con dettagliata cronologia e catalogo con accurate riproduzioni dei disegni esposti alla mostra del centenario alla Fondazione Kroller Muller di Otterlo».

[38] Nella mostra olandese (30 marzo-29 luglio 1990), allestita nelle due città di Amsterdam e Otterlo per il centenario della morte dell'artista, sono presenti 120 dipinti esposti al Museo Van Gogh di Amsterdam e 250 disegni raccolti al Rijksmuseum Kroller-Muller di Otterlo che riuniscono non soltanto il già ricco patrimonio olandese sull'opera di Van Gogh, ma anche opere provenienti dai Musei di Parigi, Mosca, New York.

meticolosa progettazione che intende la mostra come esito di un percorso di studio e non come mero accostamento di opere. Il catalogo, dunque, ha la finalità di "congelare" i risultati della mostra (la sua chiave di lettura), e fornire uno strumento di consultazione agli studiosi.

L'ultimo catalogo sopra indicato dedicato a Van Gogh, nato nell'ambito della collaborazione con la casa editrice di Leonardo Mondadori[39] e ricordato dall'editore Stefano De Luca come un prodotto di grandissimo successo, riesce a vendere ben quattrocentoventimila copie e viene tradotto in cinque lingue.

Sempre negli anni Novanta la casa editrice fonda una struttura specificatamente dedicata all'organizzazione delle mostre e realizza importanti cataloghi con la doppia funzione di produttore della mostra ed editore.

Sono molte le collane editoriali attuali, oltre alla parte dominante relativa ai cataloghi di mostra, e spaziano dall'archeologia all'architettura, dalla moda al design e ovviamente alla storia dell'arte antica, moderna e contemporanea. Attualmente la casa editrice gestisce anche l'organizzazione degli eventi espositivi e dei servizi aggiuntivi per il Complesso museale di Villa d'Este a Tivoli.

Alice Ghilardotti

[39] Negli anni Novanta la casa editrice si fonde con la Leonardo Mondadori, e l'attività viene incrementata con pubblicazioni di carattere internazionale. Il sodalizio tra i due editori si interromperà dopo pochi anni.

Appendice

Ritratti di Luigi De Luca, dal libro *Un editore come De Luca*, a cura di Giuseppe Appella, Roma, Edizioni della Cometa, 1988, copia n. 396.
Figura 1: disegno di Maccari, Roma 1938; *Figura 2*: disegno di Tamburi, Roma 1943; *Figura 3*: disegno di Stradone, Roma 1947; *Figura 4*, disegno di Stradone, Roma 1956.

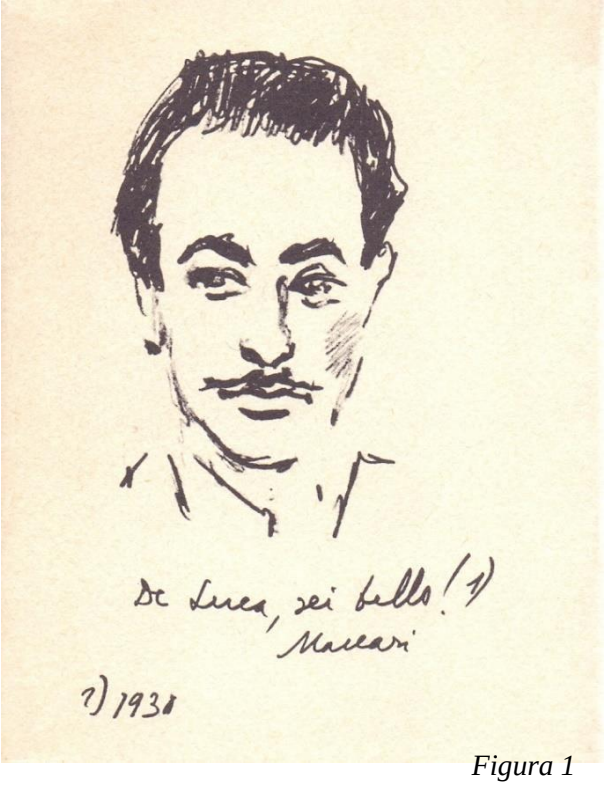


Figura 1

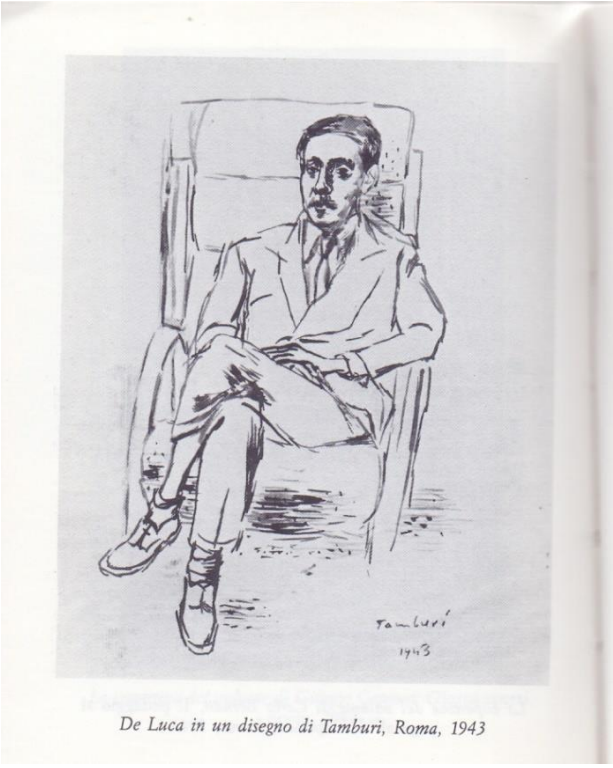


Figura 2

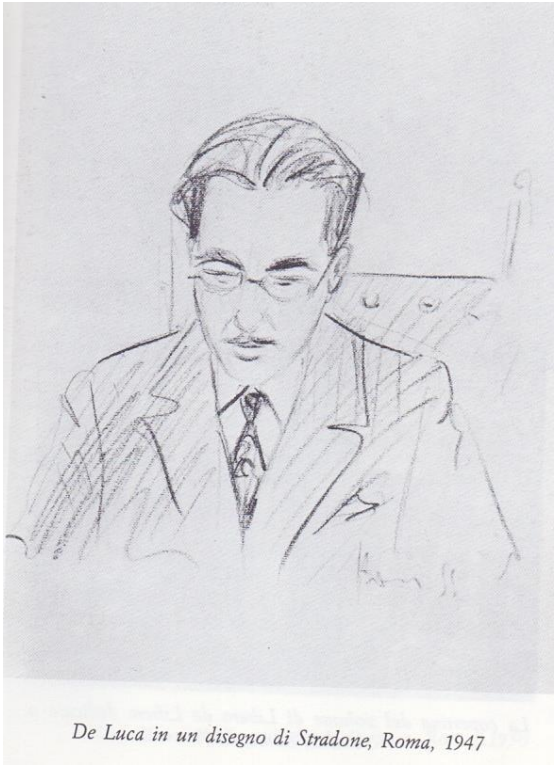


Figura 3

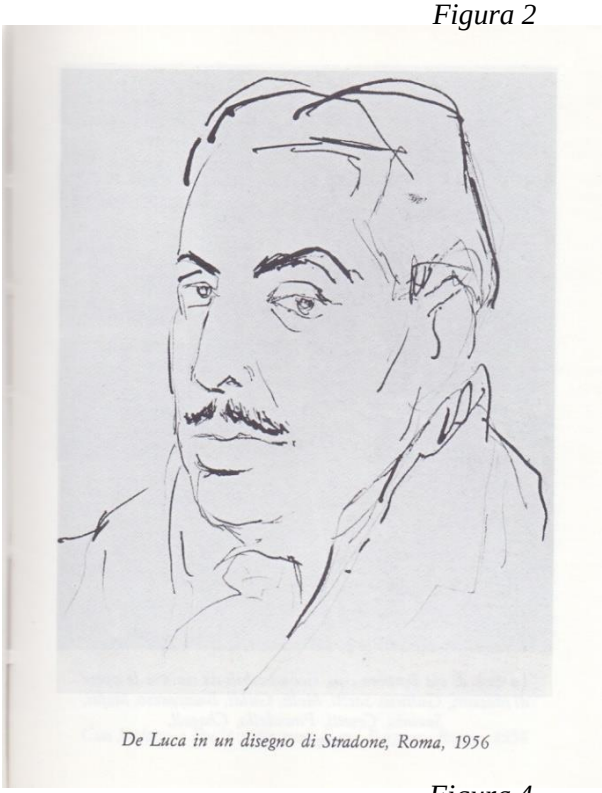
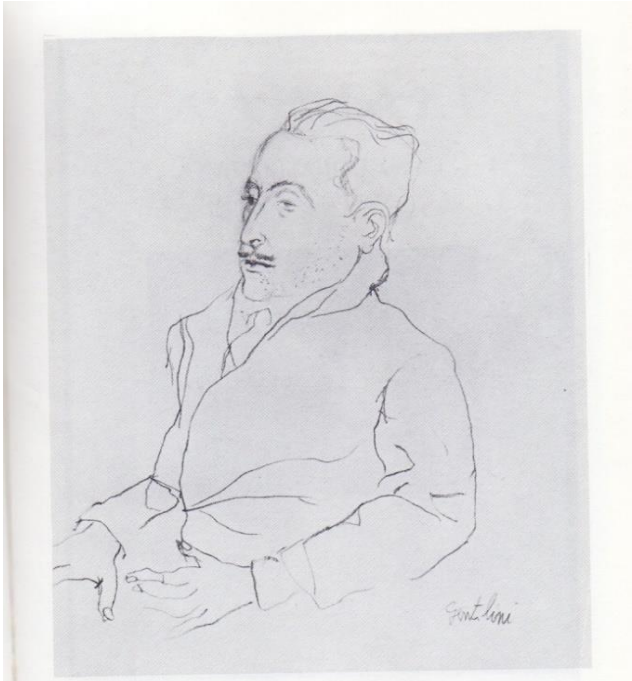


Figura 4

Ritratti di Luigi De Luca e foto, dal libro *Un editore come De Luca*, op. cit.
Foto 5: disegno di Gentilini, Roma 1959; *Foto 6*: l'ultimo ritratto in un disegno di Gentilini, Roma 1960; *Foto 7*: il fratello Don Giuseppe De Luca con la mamma Battista, Ortisei 1952.

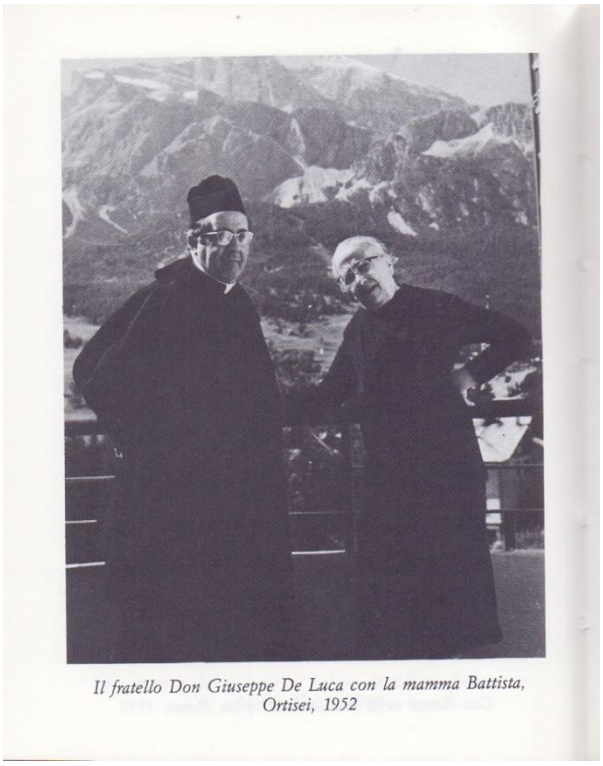


De Luca in un disegno di Gentilini, Roma, 1959

Figura 5

L'ultimo ritratto in un disegno di Gentilini, Roma, 1960

Figura 6



Il fratello Don Giuseppe De Luca con la mamma Battista, Ortisei, 1952

Figura 7

À rebours*: Diacritica Edizioni lancia «Sherazade»*

Siamo stanchi del diluvio di prosa slavata[1].

Stanchi degli orientamenti del mercato globale.

Siamo stanchi della letteratura che non basta a se stessa.

Stanchi di libri venduti grazie alla notorietà dell'autore.

Siamo stanchi della narrativa tutta azione, concepita per essere trasposta.

Stanchi dei racconti costruiti a tavolino come merci da esportazione.

Siamo stanchi che lo stile non sia più l'uomo.

Stanchi di non riuscire a distinguere l'autore dall'editor.

Siamo stanchi della sciatteria di alcuni sedicenti scrittori.

Stanchi dell'appiattimento linguistico dei nostri tempi.

Siamo stanchi della narrativa di semplice intrattenimento.

Stanchi della mimesi senza disvelamento…

Per queste ed altre ragioni, inauguriamo una nuova collana di narrativa, «Sherazade», che rievoca, nel titolo, un mondo di ritmi lenti, di atmosfere sospese, di descrizioni meticolose, di profumi inebrianti, di musiche avvolgenti, di amore per la ricerca stilistica, di magia dell'affabulazione, d'incanto, di racconto come fascinazione, di tempo dedicato alla crescita interiore. Un mondo in cui ogni opera letteraria non si è scritta da sé, ma è il parto di un autore, che, volente o nolente, vi riversa la propria originale personalità, pur nel gioco delle maschere che si compiace d'indossare.

Cerchiamo una prosa narrativa attenta all'impasto linguistico e caratterizzata da un alto indice di letterarietà, una prosa che sia piena espressione di

[1] Proponiamo il testo della presentazione/*Manifesto* della nuova collana di narrativa di Diacritica Edizioni, «Sherazade», che sarà inaugurata a breve con la pubblicazione del romanzo vincitore della prima edizione (2020) del Concorso internazionale *Premio Opera Prima "Pampinèa"*, per narratori esordienti, di Diacritica Edizioni.

un’individualità, senza alcuna ingerenza esterna. Una scommessa per l’editore, senza compromessi; un guanto di sfida al gusto e alla tendenza ormai prevalenti.

Abbiamo selezionato la prima opera della collezione: sarà un romanzo a inaugurare «Sherazade».

E speriamo d’intrattenervi con i nostri libri per almeno *Mille e una notte*.

Perché la Letteratura che resta è questione di vita o di morte.

Recensioni

Questa sezione è dedicata a recensioni, per lo più di libri di vario argomento e genere letterario, italiani e stranieri, classici e contemporanei, e mira a fornire informazioni puntuali nonché valutazioni motivate e argomentate sulle pubblicazioni prese in esame, talora suggerendo spunti per una loro interpretazione critica.

A partire dal quarto fascicolo, sono state introdotte le recensioni di pellicole cinematografiche e nel sesto quelle relative a eventi, mostre e manifestazioni varie.

Rosa MANGINI, *La rivoluzione, forse domani* [2018]
Belgioioso (PV), Divergenze, 2019, V ed., pp. 116, eu 14
Codice ISBN: 978-88-31900-07-2

Siamo nei primissimi anni Quaranta, nel territorio che insiste tra Zenevredo (la cui caratteristica torretta è riprodotta nella prima illustrazione) e Costa de' Nobili, nella zona dell'Oltrepò compresa tra le province di Pavia e Piacenza: al centro della storia c'è una banda di giovani, prima espressione di una poesia contadina che deve far fronte ai gerarchi fascisti e ai *tudèsc*, come li chiamano i più anziani, «buoni a far la guerra persa, che finora le avevano perdute tutte» (p. 7). Siamo ben lontani dagli anni della Resistenza, eppure sembra prendere vita un progetto diverso da quello solenne e pietrificante voluto dal potere dominante. In mezzo ai due fuochi, quello della Resistenza prima della Resistenza e quello in camicia nera, c'è l'enorme pianura padana, talvolta non proprio decisa a contrapporsi agli oppressori, quasi indifferente o comunque poco incline a prendere posizione per conservare un'ordinaria tranquillità,

Figura n. 1

eppure fermissima nel difendere il valore della terra. Terra che non è un elemento nostalgico e regressivo: nella disposizione di chi la vive e la ama, si fa, piuttosto, comunità sociale, spazio in cui può germogliare una nuova sensibilità.

A incarnarla pienamente sono le speranze di Michele e di Melania, la cui storia d'amore rilancia continuamente quella tenue poesia che ammanta tutta la novella. I due giovani discutono dei loro sogni in cima all'antica torretta di Zenevredo: «Sopra l'intrico dei filari ecco la sagoma tozza e poderosa d'una torre, forse piccola ma con tanto di merletti a raggiera per tutto il perimetro alto» (p. 18). Talvolta, Michele si ritrova a discutere nel cavo situato ai piedi di essa, insieme agli amici della sua combriccola di vignaioli cospiratori e compagni di pedale: Stalin, il Clerici, il Balussìn e il Volpe. Quello dei congiurati, pur assumendo spesso i contorni del dispetto e della provocazione, non è un gioco: perché a essere in gioco è l'identità stessa degli uomini, oltre che di quella terra che amano così tanto. Perché, e l'autrice sembra averlo compreso bene, è nella fratellanza e nell'umanità che risiede la Resistenza e, dunque, la poesia: «non basta leggerla [...] devi saperla vedere» (p. 59), spiega Michele, accordandole una parte imprescindibile d'azione, un ruolo decisivo nella decisione sempre più pronunciata, ma ancora appena palpabile, di mettere la dittatura nazionalista con le spalle al muro.

Il manoscritto autografo della *Rivoluzione, forse domani*, con ogni evidenza una prima stesura dell'opera, risale al febbraio del 1941 (scritto in presa diretta, per così dire) ed è stato casualmente rinvenuto in un mercato delle pulci di Bergamo da Fabio Ivan Pigola, direttore editoriale di «Divergenze». Era custodito in una cartelletta di pelle antica ed elegante (la *Figura n. 2* riproduce manoscritto e cartella originali) che, oltre alla novella scampata miracolosamente all'umidità, conteneva anche una risma di prove scolastiche svolte tra il 1901 e il 1903 e un romanzo, in buona parte andato perduto a causa delle insidie del tempo. Sono poche le notizie relative alla misteriosa autrice: si sa che era mancina, in un'epoca in cui i mancini venivano quasi sistematicamente obbligati a scrivere con la destra; che era un'insegnante di altissimo profilo culturale, che aveva una capillare conoscenza dei

luoghi nei quali è ambientata la vicenda narrata e una grande padronanza di almeno quattro lingue, tra le quali il francese e il tedesco. Non si è a conoscenza di nient'altro.

Dovreste vedere quanto è brava questa scrittrice sconosciuta, Rosalyn Vivienne Mangini è il suo nome completo, nell'infondere alla narrazione quella tal poesia, quell'idea stessa di luogo di vita e di vero progresso: con semplicità, sì, ma con una tenacia che lascia intravvedere come ogni atto possa fare in modo che quel domani, cui si guarda con trepidazione e cui comunque viene rimandata ogni velleità rivoluzionaria, sia, forse, più vicino, nella misura in cui riesce comunque ad animare la disposizione dell'oggi: «Chi dice domani, dice mai» (p. 91), ripete Michele con convinzione.

La poesia di Michele e Melania, lo sappiamo, vinse qualche anno dopo, durante la lotta partigiana, contro l'ottusità e l'ideologia del regime nazi-fascista. Dopo, e sappiamo anche questo, andò peggio, allorché rinunciammo a un'aspirazione che, se ci avessimo davvero creduto, ci avrebbe condotto a una configurazione più matura della nostra civiltà repubblicana: quel «faticoso e singolare palpito di poesia che va dalle terre allo spirito e dallo spirito alle terre» (p. 81), dopo aver battuto le brutture e le violazioni del fascismo, non è riuscito a metterci in guardia dalle logiche e dalle abitudini opportunistiche e clientelari imposte dai burattini della politica di oggi. È proprio oggi infatti che, a prescindere dal fatto trascurabile in sé che i piccolissimi comuni di Costa de' Nobili e Zenevredo non siano stati sfiorati da

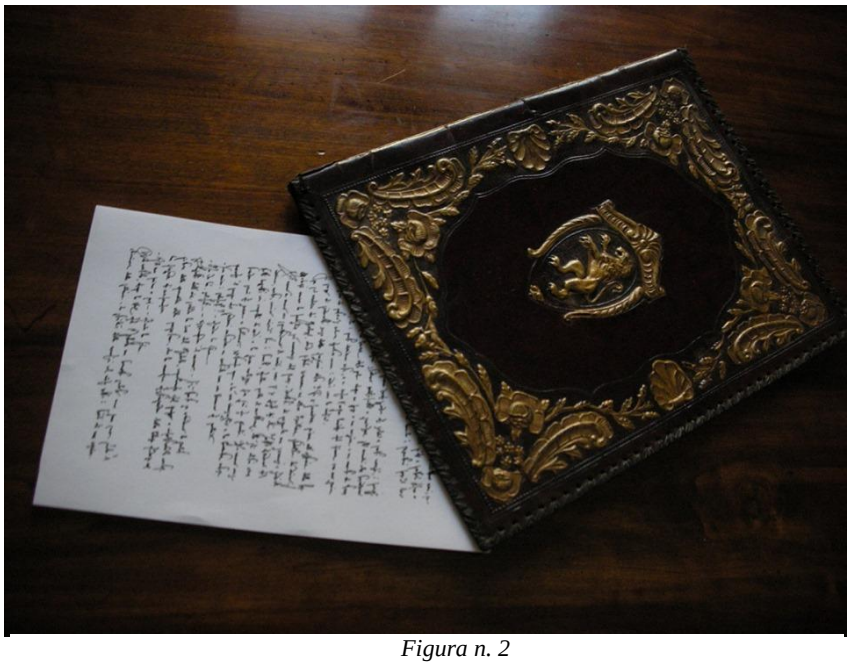


Figura n. 2

espansione incontrollata e sovraffollamento, avremmo bisogno ancora di una Resistenza che somigli a una rivoluzione, di una spinta *creativa* a tenere alta la guardia per salvarci dalle sirene del falso progresso imposto da mafie e speculatori. Proprio per questo, l'ironia insita nel titolo del racconto sa di profezia.

È un'opportunità che abbiamo mancato, purtroppo. Lo segnala, a ragion veduta e con un pizzico di rammarico, Marco Vagnozzi nella postfazione che accompagna *La rivoluzione, forse domani*. La novella, che dall'ottava edizione prevista per la prossima estate sarà arricchita da nuovi apparati, è accompagnata anche da un testo introduttivo e da una ricca nota critica a cura di Chiara Solerio. Ma a dare pregio ulteriore all'iniziativa editoriale, già di per sé meritevole, c'è un'attenzione fuori dal comune per la fattura del volume (invero, riservata a tutto il catalogo), dall'impaginazione alla qualità della carta. Proprio un bel modo per far comprendere che la forza di un libro, persino oggi, va ben al di là della parola con la quale esso si chiude.

Alessandro Gaudio

Luigi Paglia, *Visione di poeti*
Foggia, L'albero della poesia, 2020, pp. 48

La sequenza dei ventuno testi poetici dedicati ai poeti nella plaquette d'artista *Visione di poeti* di Luigi Paglia[1] appare inconsueta nella poesia contemporanea; due antecedenti potrebbero essere rappresentati da alcune poesie di Borges e dalle undici brevi composizioni della Merini nella raccolta *Vuoto d'amore*, anche se le finalità e il tono quasi epigrammatico della poetessa appaiono diversi da quelli di Paglia, che vuole presentare una galleria di ritratti dei suoi poeti prediletti, alcuni conosciuti personalmente, coniugando il profilo biografico col significato profondo della loro opera, la descrizione dei luoghi e delle case con gli itinerari esistenziali, così che «il libretto si colloca a metà strada tra la biografia, la critica, la narrazione e la poesia, e tra la realtà e l'invenzione», come annota Paglia, che precisa anche che «Il genitivo del titolo del libretto (*Visione di poeti*), naturalmente, implica che essi siano oggetto e soggetto della visione: il loro mondo (poetico, ma anche biografico, sentimentale ecc.) visto da me, e come alcuni di essi vedono o hanno visto il mondo»; infatti, nella sequenza si registra spesso il cambiamento del punto di vista: da quello dell'io lirico (o narrante) a quello di alcuni dei personaggi poetici, in una sorta di identificazione, e ciò è evidente nelle poesie dedicate a Pavese e Volponi, ma anche lo sdoppiamento alternato di prospettive è realizzato nei testi riguardanti Lessing Zymborska, Mistral.

Per quanto riguarda l'impalcatura ritmico-metrica, i testi presentano soluzioni differenziate: si va dal perfetto sonetto di Pavese alla serie di poesie composte da endecasillabi a quelle realizzate con versi liberi più lunghi, ed anche la misura svaria dalle composizioni più ampie (29-30 versi della *Torre di Yeats* e *L'insegnamento dei Gabriela Mistral*) a quelle più brevi (13-14 versi di *Magretti a New York* e *La ferita di Rilke*). Lo strumentario retorico appare abbastanza ricco ed articolato. Le figure

[1] L. PAGLIA, *Visione di poeti*, Foggia, L'albero della poesia, 2020, pp. 48.

più ricorrenti nella raccolta sono le metafore tra cui le sinestesie, ma non mancano le sineddochi e le ipallagi a riprova delle caratteristiche della poesia di Paglia, dialetticamente protesa tra simbolismo immaginativo e realismo narrativo, mentre spesso il significato viene rafforzato a livello del significante da un'estesa costellazione fonica.

Anche le tonalità poetiche presentano delle variazioni, forse causate dai tempi diversi delle composizioni, ma anche dalla diversità dei soggetti: si va dai toni più colloquiali e narrativi a quelli più fantasiosi e, talvolta, surreali.

Passando ad esaminare le singole composizioni, si nota che la loro sequenza è disposta seguendo l'ordine cronologico della nascita dei poeti, iniziando da Emily Dickinson, nata nel 1830, e concludendosi con Valerio Magrelli del 1957.

Le due composizioni dedicate a Emily Dickinson possono essere considerate come le due parti di un sola partitura. La prima poesia è coniugata sul versante delle variazioni luminose e cromatiche (rosso, vermiglio, scarlatto, verdi teneri e scuri, azzurro) evidenziate dalle metafore «intenso acquazzone di colori», «arcobaleno vivido di tinte», cielo azzurro «spazzato da multicolori scope». Inoltre, la luce ricorre nella suggestiva analogia al quadrato: i versi della poetessa sono paragonati per la loro levità e complessità ai «voli intrecciati di uccelli» e questi, a loro volta, con le loro traiettorie sembrano disegnare cattedrali di luce nel cielo. Le designazioni di grigio e di bianco appaiono nell'*incipit* della poesia, raffigurando la situazione esistenziale della poetessa, rimarcata dalla metafora della doppia reclusione («Doppiamente reclusa nella casa/ e nella veste bianca»).

La seconda poesia è dispiegata sulle coordinate dello spazio e del tempo configurate con una serie dilungata di antitesi per cui allo spazio circoscritto della stanza si oppone il panorama sconfinato dell'universo, e alla misura minima degli attimi e dei minuti quella massima delle ere e, addirittura, dell'eternità. Da notare che le dimensioni temporali sono ricondotte ai minuti atti della quotidianità con le due belle metafore della scolaretta che compita i minuti e delle ere arrotolate come il gomitolo di lana usato dalla poetessa per i suoi lavori a maglia. Altre due serie

antitetiche concludono la poesia: l'ossimoro «la serena disperazione» (che riecheggia un titolo di Saba) che entra in contrasto, con un ulteriore ossimoro, con i voli metafisici e, infine, la dialettica, fondamentale nella poesia della Dickinson, di morte-immortalità.

L'orizzonte di Gustav si apre con il ricordo della famosa casetta di composizione, in legno, a poca distanza dal maso nei dintorni di Dobbiaco dove Mahler trascorse le estati dal 1908 al 1910. Nella casetta di legno, in cui il compositore si ritirava dal mattino per lavorare indisturbato, avendo a disposizione due pianoforti, compose *Das Lied von der Erde* (*Il canto della terra*), la *Nona sinfonia* e la *Decima sinfonia*, che rimase incompiuta. Il maso e la casetta di legno in posizione isolata al limitare del bosco esistono ancora oggi. La poesia si articola nella manifestazione della contrapposizione e delle traslazioni. La prima si svolge sul piano sonoro, nel raffronto tra i suoni della natura (resi con le belle immagini «echi sottili», «il silenzio increspato», «la frusciante partitura verdissima dei prati», nella cui metafora, tratta dal repertorio musicale, ricorrono, inoltre, l'ipallage, per cui la colorazione attribuita sintatticamente alla sonorità frusciante semanticamente è, invece, di pertinenza dei prati, e la sinestesia auditivo-visiva) e le sonorità delle composizioni sinfoniche del musicista. Le traslazioni sono da riferire a due eventi tragici che funestarono gli ultimi anni di vita del compositore: la morte a quattro anni per difterite dell'adorata figlioletta Putzi, e la sua incurabile malattia di cuore. Ma il dolore profondo per tali funesti eventi veniva sublimato nelle composizioni musicali (rese con la bella sinestesia visivo-auditiva: «arazzo folgorante delle sonorità») che, a volte, superavano la soglia della tonalità (aprendo la strada alla musica dissonante e/o dodecafonica di Stravinskij e Schönberg) allo stesso modo, e con una serie rimarchevole di parallelismi, con la levitazione del suo pensiero, con la sublimazione della materialità nell'essenza, e con la riconduzione del suo destino umano nell'oceano della totalità.

La composizione *La torre di Yeats*, che si snoda nella sequenza perfetta degli endecasillabi, prende avvio dalla descrizione della Torre che dà il titolo a una delle

più belle raccolte di Yeats. L'antica torre, acquistata dal poeta per trascorrervi le vacanze, priva di *conforts*, era però l'ideale per la meditazione e la composizione. La poesia di Paglia opera una tripla trasmutazione: la prima si compie dalla vista del paesaggio presente (gli olmi, il fiume, le rocce, la campagna silenziosa, designata con la bella ipallage «grigio silenzio», per cui il grigiore del crepuscolo viene sintatticamente accordato col silenzio, mentre semanticamente è di pertinenza della campagna) alla vertiginosa visione del passato mitico (Zeus, Elena, simbolo per Yeats della bellezza eterna); la seconda riguarda i modesti oggetti (il tavolo coi rozzi cavalletti, la candela – il cui chiarore suppliva alla mancanza della luce elettrica) trasformati dalla fantasia del poeta in preziosi arredi; la terza è la più straordinaria, in quanto la «scoscesa e sconnessa scala a chiocciola» (evidenziata fonicamente dalle insistite allitterazioni /sc/ e /s/) diventa, nel suo avvitamento, il simbolo o la prospettiva del cammino umano nel corso della storia, sintetizzando le osservazioni del poeta nel libro teorico *A Vision*.

Le altre due composizioni di Paglia ispirate alle poesie di Yeats realizzano il trasferimento o la parodia di *Scholars* e di *Sailing to Byzantium*.

I sapienti attualizza, sullo stesso registro satirico, *The scholars* di Yeats trasferendo la situazione dal campo dei baroni letterari di una volta a quello dei personaggi degli attuali *mass media*, in particolare della televisione. L'*incipit* della composizione riecheggia quello del testo di Yeats: «*Bald heads forgetful of their sins*», triplicando e variando «*Bald heads*» ('Teste calve') nel *climax* «Cocce pelate, crani lucidi, luminose teste», che sottolinea la trasformazione dalla realistica definizione «Cocce pelate», attraverso il passaggio intermedio «crani lucidi», alla sublimazione di «luminose teste» realizzata dalla forza suggestiva della TV (la quale è raffigurata con la metafora, rafforzata dall'allitterazione, «sotto il sole radioso»). La galleria di personaggi televisivi è presentata mediante le insistite sineddochi o i primissimi piani delle teste, appunto, delle mani, delle zazzere, delle barbe, per cui sono facilmente ravvisabili noti opinionisti televisivi che invadono con la loro continua presenza lo spazio comunicativo. Essi sono ironicamente definiti come i sapienti, «mille volte girandole giranti/ nel villaggio globale, trogloditico,/ in

mille giravolte», con la sottolineatura della loro ubiquità mediante le reiterazioni e le allitterazioni. Il finale della poesia riprende i versi di Yeats «*what would they say/ Did their Catullus walk that way?*» («Signore, che direbbero mai / se per un caso incontrassero il loro Catullo?»), ricordando le maniere ossequiose di alcuni personaggi TV nei confronti dei potenti di turno, facilmente riconoscibili dai loro titoli (cavaliere e professore).

La poesia di Paglia *Questo non è un paese per vecchi* realizza un sottile travestimento satirico della poesia di Yeats *Sailing to Byzantium*, uno dei vertici lirici del poeta irlandese, riprendendo testualmente i primi versi yeatsiani della prima strofa («*That is no country for old men*» - «Questo non è un paese per vecchi») e della seconda strofa («*An aged man is but a paltry thing*» - «I vecchi qui sono poca cosa»), ma inverte completamente il senso della composizione di Yeats, la quale rappresenta la decadenza fisica dei vecchi, il loro distacco dalle incombenze terrene, il rifugio nelle regioni dello spirito e nella prospettiva dell'eternità (« […] *unless*/ *Soul clap its hands and sing, and louder sing/ For every tatter in its mortal dress*» – «[…] a meno/ che l'anima non batta le mani e canti un canto più alto/ per ognuno degli strappi nella sua veste mortale»; «[…] *and gather me/ Into the artifice of eternity*» - «accoglietemi nell'artificio dell'eternità»).

La composizione di Luigi Paglia, invece, prospettando ironicamente le conquiste dei giovani («Qui tutto per loro è predisposto:/ pronti inserimenti, sfolgoranti carriere,/ vertiginose scalate in uffici e ministeri/ e nelle stanze dei bottoni») e le rinunce dei vecchi («hanno ceduto di buon grado il loro potere,/ i loro seggi in parlamento, la direzione/ delle banche, delle aziende, dello Stato»), vuole sottolineare che in realtà il potere in tutte le forme è ancora nell'Italia attuale saldamente nelle mani delle generazioni anziane.

La ferita di Rilke si riferisce alla costante ricerca e conquista della bellezza da parte del grande poeta, rievocando anche le tappe della sua esistenza e delle sue attività: dal ruolo di segretario di Rodin, del quale poteva contemplare ogni giorno le mirabili sculture, alla stesura dei bellissimi *Sonetti ad Orfeo*, presentati con le metafore, nel campo sonoro, «segreta musica di Orfeo» e «stupendo coro», mentre in

parallelo viene ricordata, sul piano visivo, la sua ammirazione per la bellezza della natura e delle città d'arte, ed infine quella, perennemente presente nell'animo e nella visione del poeta, della donna eterna, sublimazione delle donne amate o incontrate dal poeta. La poesia appare, in tal modo, sapientemente strutturata nella quadruplice stratificazione (e parallelismo) di tutte le forme della bellezza.

Nella composizione *Il deserto di Ungà*, la parola tematica è appunto il deserto in tutte le sue manifestazioni, presentate con una precisa formulazione parallela: da quello reale che «si stendeva ai margini/ della casa natale di Alessandria» alla desertificazione metaforica, causata dalle due guerre mondiali, relativa agli «scheletri di case», che ricordano «il brandello di muro» di S. Martino del Carso, e allo squallore della Roma occupata (rievocata nei versi di *Mio fiume anche tu*: «Un gemito d'agnelli si propaga/ Smarrito per le strade esterrefatte;/ Che di male l'attesa senza requie») fino alla pietrificazione del dolore per la morte del figlio Antonietto. Come Mahler riuscì a convertire il suo dolore in sconfinati orizzonti musicali, allo stesso modo Ungaretti sublimò «nel segno di bellezza/ la parabola oscura degli eventi», trasformando il deserto della sua vita nell'acqua vivificante della poesia. La poesia di Paglia rappresenta anche sul piano metrico tale rovesciamento, poiché l'articolazione nella sequenza degli endecasillabi sembra quasi stringere in una struttura chiusa e ordinata la rievocazione della sconvolgente teoria degli eventi negativi.

Nell'*Insegnamento di Gabriela Mistral* Paglia rievoca il periodo giovanile della vita della poetessa, ricostruendo con l'immaginazione una sua laboriosa giornata di insegnante pendolare in scuole rurali o minori che cominciava molto presto la mattina, suggestivamente raffigurata con la doppia metafora guerresca degli stendardi delle luci che sovrastano e spazzano via le ultime linee difensive della notte. Recuperando retrospettivamente con un flashback la visione della notte precedente con una bella serie di immagini ispirate all'ambiente marino («vita <u>abissale</u>/ come i <u>guizzi-lampi dei pesci</u> fosforosi…// si era nutrita del <u>plancton</u> vitale, attraversando/ <u>le acque</u> del sonno, del sogno e della notte/ <u>trasmigranti</u> dal nero

seppia al bruno viola,/ emergendo infine nell'onda azzurra della prima luce») si allude nella poesia al contrasto fra il tran tran quotidiano, aperto e chiuso dalle lunghe percorrenze della corriera, e i sogni rivoluzionari della giovanissima insegnante ai quali lei non rinuncia, anche se deve fare i conti con la realtà della situazione presente, avendo il coraggio «di fiottare dagli occhi il polline di un sorriso» nella cui straordinaria metafora marina vegetale umana si rivela la determinazione della futura poetessa che intravedeva che «nei giorni ripetitivi, nell'oscuro/ il futuro si faceva sempre più chiaro / si diffondeva come il pulviscolo dell'alba». Con questa bella immagine dell'alba si chiude circolarmente la poesia aperta col mattino, a significanza delle speranze di una nuova luce per l'umanità o, almeno, per il popolo degli ultimi del suo amato Cile. Anche la metrica dilungata dei versi ipermetri vuole, probabilmente, sottolineare anche a livello del significante il visionario, lungo sguardo della poetessa.

Due poesie, e forse una terza, rievocano le visite fatte da Paglia a Luzi e Zanzotto (e, forse, a Montale). In tutte e tre c'è la descrizione di un luogo raccolto e privilegiato: lo studio gremito di libri della casa di Luzi in Via Bellariva (oltre alla terrazza con vista sui tetti di Firenze); lo studio sotterraneo della casa di Zanzotto a Pieve di Soligo, con i disegni dei suoi alunni alle pareti, e le stanze della casa di Montale in Via Bigli a Milano, con le librerie, la poltrona in cui il poeta si accomodava a leggere, e in fondo la cucina, regno della fedele Gina. Il tono dimesso e colloquiale delle tre composizioni è sorretto da una precisa scansione ritmico-metrica, e vivacizzato da alcune figure: per Luzi, la suggestiva metafora continuata del viaggio per mare, rapportato al lavoro poetico: «la stanza sommersa dai tuoi libri/ da cui affioravi, reduce da viaggi/ sterminati, dalla navigazione,/ dagli approdi nei porti più svariati»; per Zanzotto la metafora planetaria «la costellazione dei tuoi libri»; per Montale le figure (metafora e iperbole: «sfoltita sua memoria» […] i milioni di scale salite e discese») riecheggiate dai versi montaliani di *Non recidere, forbice, quel volto* e dello *Xenion* n. 5 / II: «la memoria che si sfolla» ; «[…] ho sceso un milione di scale».

Tre sono le composizioni dedicate da Paglia a Borges. *La notte di Borges* e *I sogni di Jorge* prendono l'avvio dal dato della progressiva cecità, per poi spaziare nella dimensione intellettuale e immaginativa dello scrittore, la terza è la rivisitazione del famoso racconto borgesiano della biblioteca di Babele.

La notte di Borges è tutta giocata su una serie di contrapposizioni: la prima si riferisce proprio alla cecità dello scrittore argentino, definita metaforicamente come nebbia o notte, che alimenta, inversamente, la luce dell'intelligenza, della profondità di pensiero, e favorisce lo svariare dell'immaginazione e dell'ideazione dei racconti, il tutto formulato nella poesia con un lessico metaforico ripreso dalla stessa scrittura di Borges («ai vasti labirinti della mente,/ alle navigazioni del pensiero,/ alle geometrie esatte dei racconti/ ed alle trame delle inquisizioni»). Le altre antitesi sono istituite tra le piccole stanze e le modeste librerie della sua casa e le vaste aule e le immense biblioteche universitarie. L'ultima strofa è focalizzata sulla percezione, acuita proprio dalla cecità, dei tramonti, delle notti, delle albe, e sulla particolarità della sua produzione letteraria (*fabulae*, intrecci), mentre gli ultimi versi definiscono la capacità dello scrittore di rappresentare tutta l'umanità e tutte le epoche della storia, cosicché la singolarità e la solitudine fluiscono nel molteplice.

La poesia *I sogni di Jorge* rappresenta la particolarità, ricordata dallo stesso Borges, di sognare a colori, cosicché si stabiliva il contrasto tra la vista annebbiata nel giorno e la visione intensamente cromatica nella notte e nel sogno, anche se a volte l'insonnia gli impediva tale consolazione. Le altre contraddizioni si realizzavano relativamente al tempo e allo spazio: infatti, in qualunque luogo della terra egli fosse, nel sogno ritornava alla sua Buenos Ayres, e la visione lo riportava dal presente agli anni Cinquanta, ossia all'epoca precedente l'inizio della cecità.

La biblioteca di Borges, ispirata al racconto *La biblioteca di Babele*, presenta la Biblioteca come l'intero universo, non in modo diretto, ma attraverso una serie di allusioni, di segnali, di riferimenti cosmici («La scala senza fine della Biblioteca/ s'innalza e sprofonda nella costellazione/ delle sale moltiplicate come specchi/ che inseguono l'infinito […] Nella nebulosa dello spazio-tempo […] nella galassia in

espansione/ delle sale». Viene così prospettata la coincidenza tra l'universo e il mondo della comunicazione e della conoscenza, anzi come se questo rappresentasse il solo universo possibile. Parallelamente, il bibliotecario che ha letto il libro totale diventa un dio, ossia assume poteri superumani.

Il sonetto *Canto dell'amore negato* (*Pavese a Constance*) si ispira direttamente all'ultima raccolta di Cesare Pavese *Verrà la morte e avrà i tuoi occhi*, costituendone una continuazione o una trasposizione, quasi fosse una poesia postuma.

È noto che le poesie della raccolta sono indirizzate a Constance e ripercorrono le fasi dell'amore infelice di Pavese per l'attrice americana, che si concluderà con il tragico suicidio del poeta. L'io lirico (o narrante) ripropone, con una sorta di identificazione, il punto di vista del personaggio Cesare, allargando la visione con una serie nutrita di immagini che cercano di definire i segni del misterioso linguaggio che connota la figura della donna.

Innanzi tutto, Constance è presentata con il primissimo piano o col particolare delle mani, una sineddoche continuata che raffigura il primo, più evidente, punto di contatto tra i due protagonisti della vicenda. La donna amata, che si manifesta nella proiezione delle mani, rappresenta per il personaggio Pavese tutto il mondo, nelle sue varie componenti: la terra, identificata nei «sentieri» e nelle «valli», e il mare, con il riferimento metaforico agli «intrecci di reti/ intricate inabissate» (con la forte sottolineatura allitterativa della cellula fonica /in/) e con la comparazione valli-mare, il cui collegamento e contrasto sono evidenziati dalla doppia figura retorica del chiasmo (con i due sostantivi posti alle due estremità del verso «valli profonde come l'alto mare» e gli aggettivi al centro) e dell'antitesi aggettivale «profonde – alto». Altri elementi che connotano tutto il mondo nel quale il personaggio Pavese proietta la donna sono: la vegetazione, che viene umanizzata con la bella ipallage dei «boschi irrequieti», con l'aggettivo sintatticamente concordato con boschi ma semanticamente attribuibile alle mani, e, infine, l'aria, rappresentata dalla bella metafora dei venti, che sono il veicolo metaforico che spalanca la dimensione del movimento nella fissità degli orizzonti, con l'ulteriore proiezione intertestuale dell'evocazione del primo

verso del poema *Vents* di Saint-John Perse: «*C'étaient de très grands vents sur toutes faces de ce monde*». La composizione si conclude con il ritorno all'acqua, ma non quella marina bensì quella delle fonti dell'oasi, elemento di un universo che viene perduto con il diniego della donna. Dell'acqua viene evidenziata la straordinaria valenza simbolica ed archetipica delle origini della vita, in contrasto con l'aridità del deserto circostante. L'impossibilità di raggiungere le fonti vitali proietta già la prospettiva della morte. È da sottolineare la diversità delle soluzioni esistenziali, suggerita dall'ultimo verso che riecheggia, in negativo, il famoso *incipit* della canzone petrarchesca «Chiare, fresche e dolci acque»: la sublimazione dell'infelicità amorosa pienamente raggiunta dal cantore di Laura con la creazione del *Canzoniere* e, invece, l'interruzione con il tragico gesto da parte di Pavese di tale sublimazione poetica, che pure era stata avviata con le straordinarie poesie di *Verrà la morte e avrà i tuoi occhi*.

Il canto di Doris è la rievocazione di una gioiosa giornata della giovanissima futura scrittrice Doris Lessing che trascorse una buona parte dell'infanzia e della giovinezza in una tenuta di campagna nella Rhodesia meridionale (oggi Zimbabwe), a contatto con la natura africana e con la popolazione indigena, come ricorda nei Racconti africani. La poesia di Paglia prospetta come già nelle umili operazioni quotidiane della giovinetta vengano prefigurati la visione del mondo e il suo impegno per l'emancipazione degli "ultimi" e delle donne («umane scalate e civiltà»).

Il canto gioioso della fanciulla supera i limiti delle costrizioni e delle barriere a cui era soggetta, la proietta verso un orizzonte di libertà raggiunto nel corso della sua «lunghissima vita, e il suo inno di gioia (piano auditivo) viene rapportato, con una straordinaria metafora sinestesica continuata e circolare, al livello visivo («sui picchi risplendenti della luce,/ si riflette nello specchio delle stanze / rifulge») per poi subire la conversione e la riconduzione nuovamente al piano auditivo («ossessivo clamore»).

La poesia mette in corrispondenza l'umile lavoro della giovinetta con quello dell'alveare (raffigurato con la bella immagine «nel miele di questa minuscola cella

d'api») e con tutte le opere del mondo, quasi che tutta la vita umana ed animale si identificasse e confluisse, come da metaforici fiumi, in quella della Lessing.

I versi della Szymborska «E che arrivino le cinque,/ se dobbiamo ancora vivere» posti in epigrafe sono il preludio della poesia *L'ora di Wisława* di Paglia, che riprende e svolge i temi della prima luce e del risveglio della vita riguardati dal punto di vista del personaggio della poetessa polacca.

Il testo è costellato dalla serie di ben sei martellanti reiterazioni anaforiche «È l'ora», che introducono le diverse e, per quattro volte, contrastanti manifestazioni: «È l'ora che passa dal buio/ al primo pulviscolo di luce./ È l'ora dei sogni/ in punta di piedi o di ali./ È l'ora in cui lottano/ la morte e la vita/ e il passato si spalanca/ nella presunzione del futuro», mentre con l'ultima anafora «È l'ora in cui ti alzi» viene assunto dalla voce lirica il rovesciamento del punto di vista con l'introduzione del tu rivolto al personaggio della poetessa che col fumo della sua prima sigaretta (la Szymborska era un'accanita fumatrice) sembra quasi inventare o rivelare la nascita del giorno, salutato «con gli squilli di clacson/ delle corriere e con i fischi dei treni/ che partono per lontane stazioni».

Nella poesia *Lo sguardo di Volponi* il punto di vista è quello del personaggio Volponi, che è la proiezione del narratore e poeta urbinate la cui prolungata esperienza dirigenziale nel campo dell'industria gli permetteva di osservare con ironico disincanto, coniugato alla voglia di cambiamento e di impegno politico nella sinistra, i rituali delle relazioni pubbliche dei baroni dell'industria e della finanza. La poesia prende avvio dalla descrizione del risveglio con le belle immagini collegate («Come praterie gli occhi si riempiono/ al mattino dei guizzi delle luci,/ trascorre lontano il vento/ nell'erba ondulante del risveglio») delle praterie, dell'erba, della luce e del vento, il cui movimento sembrerebbe indurre alla speranza, che invece viene subito smentita nei versi successivi con le immagini di guerra e di disperazione dell'avamposto della cucina e delle mareggiate dei disoccupati. La violenza ironica del personaggio Volponi si scatena nella serie di immagini che rivelano l'asservimento dei *clientes*, pur nella correttezza formale, e l'arroganza dei boss

nell'ambito, però, di eleganti banche, ironicamente definite asettiche in contrapposizione allo sporco denaro; di atmosfere religiose, che alludono per contrasto ai traffici non sempre onesti, e arriva al diapason con la straordinaria metafora «mentre in accurati doppiopetto si sciorina/ la costellazione degli inchini», che connota la visione di un sole intorno al quale girano gli ossequiosi pianeti.

La voce di Joan Baez rappresenta nel corpus delle plaquette una giustificata diversione nel campo della musica popolare, apparentata alla poesia per l'alta qualità della sua espressione. La composizione è la rievocazione di un concerto di Joan Baez, della straordinaria empatia suscitata dal suo canto che prefigura un mondo nuovo, libero dalle ingiustizie e dalla negazione dei diritti civili. È suggestiva la prospettiva della riconduzione del molteplice all'unità (in cui forse c'è un'eco della teoria di Teilhard de Chardin) che si realizza proprio mediante il canto e la musica, la cui armonia viene rimarcata a livello del significante dalle tre rime del verso «nella spirale vocale, nel flusso musicale» e viene vista, con una bella metafora, come un albero che si «protende/ da profonde radici», simboleggiante «+la prospettiva dell'ascesa umana».

La composizione *Magrelli a New York* prende lo spunto dal trasferimento per un breve periodo a New York di Magrelli per motivi di studio e di lavoro. Essa si fonda su tutta una serie di contrapposizioni o contraddizioni. Viene innanzitutto stabilita l'antitesi tra l'isolamento dell'abitazione del piccolo borgo di Castelvecchio nel quale Giovanni Pascoli trovava il raccoglimento necessario per la sua creazione poetica e la concentrazione abitativa dell'enorme città americana, caotica e gremita di milioni di persone. Ma, stranamente, Magrelli trova proprio in New York, così poco adatta alla concentrazione e al lavoro intellettuale, una sorta di cella monastica in cui potersi astrarre da tutto il resto della metropoli: pertanto, è evidente il contrasto tra lo spazio limitato e protetto dell'abitazione e le macroscopiche dimensioni della città e dei grattacieli. Un'altra antitesi è proposta a livello metaforico tra il deserto, che connota la solitudine del poeta, e la foresta vertiginosa dei grattacieli paragonati ad alberi giganteschi. L'ultima contrapposizione è articolata tra il rumore incessante

della folla vociante e del traffico di New York e il silenzio che favorisce la riflessione e l'immaginazione del poeta, paragonate a fresche ondate, con il trasferimento metaforico al senso vitale ed archetipico dell'acqua.

La carrellata sulle 21 composizioni permette di affermare che la plaquette si presenta come una partitura di variazioni armoniche, melodiche e ritmiche e come un arazzo di trame e di tematiche variegate, ricco di colori e di sfumature cromatiche, delineando un'interessante storia personale della poesia occidentale, anche se minima, lacunosa e passibile di ulteriori sviluppi, configurata da Luigi Paglia.

Antonio Torres

Giancristiano Desiderio, *Vita intellettuale e affettiva di Benedetto Croce – II Parerga e paralipomena*

Fano, Aras Edizioni, 2020, pp. 394, eu 25

ISBN 978-8899913908

Il nuovo libro su Croce di Giancristiano Desiderio prende avvio dall'Unesco[1]. E, più precisamente, dalla *Dichiarazione dei diritti dell'uomo* del 1947 e dalla teoria del diritto naturale, che «di fatto pone come eterno ciò che è contingente e frutto della storia: i diritti» (p. 8). Essi sono «creazioni storiche che rispondono alla soddisfazione di esigenze e bisogni di determinate epoche» (*ibidem*), precisa l'autore. E in poche, dense pagine illustra tutte le ragioni per cui Croce riteneva che l'Unesco fosse «un'istituzione sbagliata» (p. 10). Al di là del caso particolare, il concetto cardine che emerge è che «Fino alla fine dei suoi giorni Croce esercitò il coraggio del pensiero» (p. 11); Desiderio evidenzia, infatti, già nell'*Introduzione* al volume, come «la vita del filosofo della "religione della libertà" sia stata una vita vissuta e pensata contro il proprio tempo. Un'esistenza sempre in lotta: con se stesso, con la sorte, con l'università, con il fascismo, con il comunismo, con le falsificazioni, con i conformismi» (p. 12).

Secondo Desiderio, però, «quando una vita *lotta* è segno che è degna di essere raccontata» (*ibidem*), e proprio questo è l'intento del primo e del secondo suo libro usciti col medesimo titolo: con la precisazione che questo secondo nasce con l'intento di completare il precedente con delle aggiunte e «per continuare un dialogo che mi

[1] Parte del testo di questa recensione verrà proposto venerdì 3 luglio 2020 in occasione della presentazione del volume in diretta streaming dalla libreria Ubik di Napoli: ospiti Rosalia Peluso, Marta Herling, Maria Panetta, Paolo D'Angelo e Giancristiano Desiderio. Cfr. il link: https://www.facebook.com/ubik.napoli/videos/271729093889721/UzpfSTEwMDAwMDQ5NjY0NTAyMDozMDYwNjExMjk0OTk0MTQ6MTA6MDoxNTk2MjY1MTk5Oi01NTc5NTMzNTkwNjE4Njg5Njcw/ [*N.d.R.*].

accompagna dalla giovinezza e […] che […] altro non è che il mio modo di concepire l'umana condizione e collaborare alla vita degli studi e della scienza» (*ibidem*).

Nel primo capitolo del suo lavoro Desiderio spiega che Croce «considerava il pensiero una forma di collaborazione con la storia» (p. 13) e ricorda il fondamentale libricino del 1915, l'"autobiografia intellettuale" *Contributo alla critica di me stesso*, che illustra come Croce concepisca «il lavoro della filosofia come un esercizio di schiarimento di un dramma mentale che, momentaneamente risolto, conduce alla luce che tra lumi lampi e bagliori ci permette di continuare a vivere ora abbassandoci e ora alzandoci ma sempre lottando» (p. 14). Per Croce - illustra Desiderio -, pensare equivale a lavorare, e lavorare equivale a collaborare sia con la storia del pensiero precedente sia con la contemporaneità. La filosofia non è altro, dunque, che «vita pensante, in cui la verità, frutto del lavoraccio del giudizio, pur viene e sopraggiunge ma per poi ritrarsi per farci vivere la nostra avventurosa e rischiosa ma libera esistenza in cui inevitabilmente ritorneranno i dubbi, le ombre, le difficoltà, i nodi che il pensiero scioglierà tra sforzi e coraggio e travagli» (p. 15).

Ricordando il suo dialogo ideale con Hegel, Desiderio ribadisce anche che Croce rifiutava che il proprio pensiero venisse etichettato come «neohegelismo» (p. 16), perché nella vita i maestri «ci accompagnano finché possono per poi lasciarci camminare con le nostre gambe» (*ibidem*).

Sul rapporto con Gentile, che ritorna spesso nel volume come oggetto di appassionata indagine, lo studioso afferma (provocatoriamente e sottilmente) che i due filosofi «collaborarono per un trentennio e andarono d'amore e d'accordo non perché s'intesero ma perché si fraintesero […] ma le divisioni divennero poi insanabili quando dalla filosofia si passò alla politica o, ancor meglio, quando la filosofia divenne politica e con Gentile andò al potere mentre Croce la condusse all'opposizione» (p. 18). Desiderio rammenta anche l'ostilità di Croce nei riguardi dei «filosofi di mestiere – i professori – [che] il più delle volte pensano senza esperienza dei fatti, non muovono dalla vita e dalla storia ma dalla cattedra» (p. 19), altro *Leitmotiv* del saggio.

La «vera filosofia, come la vera poesia, è tutta occasionale ossia nasce dalle necessità della vita» (p. 21), puntualizza e sintetizza efficacemente l'autore, ricordando l'avversione di Croce per i sistemi filosofici definitivi. E a tal proposito tengo a evidenziare il mio stupore per il fatto che tanti intellettuali ritengano ancora oggi quello di Croce un pensiero rigidamente sistematico, laddove, come precisa bene non solo Desiderio, «il sistema definitivo altro non è che una serie provvisoria di sistemazioni di singoli problemi o gruppi di problemi: sistemazione che durerà il tempo che durerà fino a quando con la vita e con la storia subentreranno nuovi problemi, nuove esigenze, nuovi cambiamenti, nuovi terremoti» (p. 134).

L'autore rievoca, poi, in pagine molto piacevoli, il rapporto di Croce con Emilio Cecchi e il ruolo di "educatore" rivestito dal "Maestro", specie nei riguardi di alcuni cosiddetti "giovani" come Papini, Borgese o Gargiulo. Il «dissidio fra Croce e la bella gioventù fu – a dire di Desiderio – una tempesta in un bicchier d'acqua, non fu una cosa grossa se non per i giovani che davano troppa importanza a se stessi e alle loro irrequietezze, per i giovani che dicevano di avere tanto da dire ma non si decidevano a dire» (p. 23); e qui, in sordina, risuonano le parole del Croce dell'importante intervento militante del 1907, *Di un carattere della più recente letteratura italiana*, con la sua accusa a certi contemporanei di essere solo espressione della grande «fabbrica del vuoto, questo vuoto che vuol darsi come pieno».

Tratteggiato efficacemente è anche il rapporto con Labriola, che instradò Croce sul percorso dello studio del marxismo, ma anche del suo superamento, innescato e «mosso, in fondo, dalla sua stessa critica marxista» (p. 27). A differenza del maestro Labriola, Croce, come illustra limpidamente Desiderio, «non riconobbe mai […] al marxismo alcuna natura di vera teoria» (p. 29). Inoltre, lo studioso ben puntualizza che, se «Croce aveva criticato e rifiutato la filosofia di Marx, Gentile l'aveva accettata, rivista e valorizzata nell'ottica di una prassi che lo avrebbe poi condotto alla sua filosofia dell'atto puro» (p. 30): altra ragione di dissenso e opposizione fra i due cosiddetti "filosofi amici".

I titoletti esaustivi dei paragrafi del volume guidano efficacemente il lettore nel ripercorrere la vita intellettuale del filosofo anche attraverso il suo rapporto col pensiero di De Sanctis e la sua estetica (cfr. pp. 31-33), valorizzando il ruolo che il giudizio estetico (cfr. p. 33), il nesso filosofia-storia (cfr. p. 34), la distinzione fra pensiero e azione (cfr. p. 35) rivestono nella riflessione crociana.

Ampio spazio è dato anche alle amicizie di Croce: Nicolini, Omodeo, Flora, Einaudi, Torraca *etc*., oltre al fondamentale Vossler. Viene, inoltre, ricordata la quasi maniacale attenzione di Croce per le corrispondenze epistolari, che lo ha condotto a stendere circa centomila lettere nella sua lunga esistenza, e si ribadisce più volte che il filo conduttore della sua vita è stato il lavoro (cfr. p. 46), utilizzando la bella formula «vivere pensando e pensare vivendo» (p. 47).

Smentita, invece, è la cosiddetta «leggenda dell'impassibilità» (p. 49) di Croce, della sua presunta olimpicità, in realtà conquistata a fatica tramite un esercizio quotidiano di lotta contro l'angoscia sempre riaffiorante e tramite l'allenamento della scrittura dei saggi e soprattutto dei *Taccuini*, al fine di "invigilare me stesso", come ci ha insegnato prima di tutti Gennaro Sasso. «Così fu per Croce – ribadisce Desiderio -: un continuo superamento di sé fatto non una volta per sempre ma sempre per una volta perché il pensiero e l'azione sono universali solo in quanto sono particolari» (p. 51). Come riassume efficacemente lo studioso, Croce reagì alla propria inquietudine «facendo del male la forza interna del bene che, per la natura storicista del suo pensiero, non è detto che non possa prevalere sul bene, come a volte nei tempi di peggiore decadenza l'Anticristo che ci portiamo in petto prevale su Cristo» (pp. 51-52).

Nel modo di procedere di questa scrittura saggistica, che tanto fascino reca, però, anche della scrittura narrativa, la bibliografia critica su Croce, utilizzata con sicurezza e padronanza, affiora continuamente, ma in maniera carsica e non dichiarata: assimilata, rielaborata e ricompresa nell'impasto del suo particolare periodare, che rende il pensiero del filosofo facilmente comprensibile e vicino al lettore, quasi familiare, anche nella dimensione della quotidianità della sua esistenza.

Più che filosofo della crisi, con una felice formulazione Desiderio considera Croce filosofo «*nella* crisi, nella malattia, nella tempesta, nella decadenza» (p. 52).

Molto interessante è il secondo capitolo del volume, dedicato all'*Autonarrazione, mito e storia di se stesso*, che ben sottolinea il valore del *Contributo* come inaugurazione di una nuova fase dell'esistenza del filosofo: «Dal *Contributo* in poi – precisa, infatti, Desiderio - Croce non è più solo Benedetto ma è quel filosofo che auto-rappresenta se stesso come autore e attore sulla scena pubblica» (p. 58).

«Per capire Croce dobbiamo essergli fedeli, come diceva Raffaele Mattioli, ma per capirlo al meglio dobbiamo essergli anche infedeli o non inerti cioè attivi e spregiudicati, come diceva Raffaello Franchini e come, del resto, era lo stesso Croce» (p. 60): ecco esplicitata, in un breve periodo, l'ottica migliore dalla quale partire per approfondire lo studio dell'universo-Croce. L'autobiografia «è storia. E Croce la fece al più alto grado non per avvalorare una certa idea di sé ma per *invigilarsi*» (p. 61), afferma Desiderio, prendendo implicitamente posizione anche sulla delicata questione dell'autobiografia in Croce, da altri letta, invece, soprattutto come costruzione e imposizione al lettore di un'immagine ideale di sé (penso, ad esempio, al recente *Dietro l'autonarrazione. Benedetto Croce fra Stato liberale e Stato democratico* di Salvatore Cingari, Mimesis 2019). D'altro canto, in un paio di limpide pagine, Desiderio illustra pure chiaramente che «la storia è autobiografia» (p. 61) e delinea il «carattere storico della verità che vince di volta in volta, con lavoro costante, lo scetticismo che sarebbe invincibile se la verità avesse una dimensione extra-storica e perciò stesso inconseguibile» (pp. 61-62).

Lo studioso riconduce giustamente alla disposizione autobiografica e alla pratica dell'autonarrazione anche l'abitudine adottata da Croce a partire dalla Grande Guerra di raccogliere, selezionare e pubblicare le proprie "pagine sparse". Alla fine, secondo lui, si decise a renderle pubbliche soprattutto perché attraverso quei contributi «veniva alla luce il tratto fondamentale della figura umana del filosofo ossia la sua combattività e la sua partecipazione alla vita del suo tempo senza

assecondarlo ma, all'inverso, avversandolo, contrastandolo, lavorandolo» (p. 69). Specie le *Pagine sulla guerra* testimoniano, ad esempio, l'avversione di Croce per il cosiddetto "tradimento degli intellettuali", che, «giudicando la guerra o necessaria o immorale o santa o igienica svalutavano e svendevano la verità peccando […] contro lo Spirito» (p. 73). A tal proposito, è interessante, per esempio, il concetto che la guerra è «*forza* che può essere limitata, arginata, ricondotta nel suo letto come un fiume dopo la piena, solo e soltanto se è *riconosciuta* come tale» (*ibidem*); e, al riguardo, viene in mente la suggestione dell'*Elogio della ghigliottina* di Gobetti (uscito su «La Rivoluzione liberale» il 23 novembre 1922).

In queste pagine è rintracciabile anche uno dei riferimenti alla contemporaneità dello stesso Desiderio, quando, ad esempio, nota: «Il "tradimento degli intellettuali" è, appunto, l'asservimento dei *clercs* ai laici e se è vero che un tale asservimento degli uomini di intelletto e di fantasia agli interessi economici e politici c'è sempre stato, è altrettanto vero che ora nel cuore della modernità c'è stato un salto di qualità e l'asservimento è diventato totale fino alla più completa identificazione» (p. 77). In riferimento all'attualità, è anche piacevole l'ironia con la quale, a volte, in poche parole Desiderio tratteggia un fenomeno, ad esempio quanto sostiene che Croce «smonta sul nascere la tendenza che già all'epoca era in atto di fare dei giovani "una sorta di corporazione con diritti senza doveri"» (pp. 69-70), osservazione intelligente e attualissima.

Il viaggio che Desiderio ci fa compiere nella quotidianità di Croce e nella sua vita intellettuale, ma anche affettiva (questo per mettere a frutto un suggerimento di Franchini, evocato spesso nel volume), è affascinante e originale, e si snoda attraverso dieci fitti capitoli suddivisi, come accennato, in agili paragrafi, ma anche collegati fra loro da continui rimandi interni, che gravitano sui concetti-chiave del volume, primo fra tutti la concezione del lavoro in Croce, oltre al nesso filosofia-storiografia e al suo rapporto col concetto di Libertà (Croce «mostra che la filosofia è storiografia e, quindi, l'unità di filosofia e storia è dialettica giacché il

pensiero/giudizio prepara l'azione ma si ferma davanti alla creativa autonomia della volontà ed è questa la garanzia prima e maggiore della libertà»: p. 144).

A parte le felici rievocazioni di Giovanni Castellano e Dora Beth Marra, le preziose pagine su idealismo e storicismo, sul rapporto col fascismo, su Formiggini, Togliatti, Pannunzio e sull'amore di Croce per gli aneddoti, ho molto apprezzato la sezione dedicata alla *Logica*, alla "bellezza della fatica" (se così si può dire) e, in particolare, al rapporto stretto della sua genesi creativa con il terremoto di Casamicciola e, poi, con quello di Messina del 1908; infine, il commovente indugio sul dolore della perdita di Antonio Fusco.

Ma, ovviamente, da italianista, non potevo non gradire le fini annotazioni su Napoli e la maschera di Pulcinella, sull'impegno della gloriosa «Napoli nobilissima»; sull'attenzione per Vico, fino al punto di voler abitare nello stesso Palazzo Filomarino in cui il filosofo aveva tenuto le proprie conferenze; ancora, quelle sul Leopardi dei *Nuovi credenti*, i cui versi sono, purtroppo, tuttora spesso fraintesi. E, in particolare, mi ha molto colpito l'insistenza sull'importanza che nel pensiero di Croce riveste lo snodo della Repubblica partenopea del 1799, considerata «l'inizio della storia contemporanea italiana» (p. 255), e, dunque, in un'ottica opportunamente nazionale. Ma non posso, infine, non citare la chiusa del capitolo, che pone un interrogativo davvero stimolante e latore di interessanti spunti di riflessione, specie nella situazione odierna: «La sua opera di studioso cos'è, in fondo, se non una rinascita per altre vie della lunga tradizione napoletana dell'insegnamento privato? Sapeva molto bene Croce che era necessario riprendere e ringiovanire la tradizione del 1860 ed entrare per forza di cose in conflitto e in polemica con l'università che a quella tradizione aveva voltato le spalle per seguire i suoi interessi pratici» (p. 275).

Come accennavo, sono piacevoli e suggestive le pagine dedicate a Pulcinella, che Desiderio interpreta originalmente come un tassello importante dello studio che condusse Croce a concepire addirittura l'*Estetica* del 1902; e ho molto apprezzato la sua ricostruzione dell'interesse di Croce per il teatro e il rimando al *Cunto de li cunti* e alla meravigliosa traduzione crociana del 1925. Assai emozionante anche la

rievocazione del coinvolgente magistero di Antonio Tari, cui, come ben sappiamo, Croce dedicò anche alcuni importanti lavori editoriali.

Le conclusioni del volume sono affidate all'ultimo capitolo, opportunamente intitolato allusivamente *Cogita et labora. La regola della vita*, nel quale vengono riassunte e messe a fuoco le caratteristiche principali dell'«umanesimo tragico» (p. 309) di Croce, la cui filosofia è «lotta senza sosta tra *essere* e *nulla*» (p. 311), perché la «libertà, una volta conquistata, non è detto che non si perda, anzi, è vero proprio il contrario» (p. 312). L'ideale dell'operosità in Croce si traduce, dunque, nel «dovere di vivere per essere liberi con il nostro lavoro» (p. 316). Desiderio sottolinea, infatti, al riguardo che l'uomo ha «sia la necessità sia la possibilità di creare la sua storia lavorando» (p. 331): e, pertanto, la cacciata dal Paradiso terrestre viene a configurarsi come una *felix culpa* più che come una terribile punizione.

Un libro denso, profondo, informato nonché di pregevolissima fattura (ariose e piacevoli le copertine della collana «Le noci», fondata da Paolo Bonetti ed ereditata da Rosalia Peluso): un saggio che ha il pregio di poter essere letto con frutto non solo dagli esperti, grazie alla sua prosa affascinante, alla tendenza all'aneddotica mai prevaricante, alla sua rara capacità di rendere comprensibili concetti raffinatissimi, adoperando sia termini tecnici opportunamente contestualizzati sia parole semplici ma sempre scelte ed eleganti.

Maria Panetta

Contatti

Per proporre contributi: panetta@diacritica.it

Redazione: via Tembien, 15 – 00199 Roma (RM)

Per informazioni: panetta@diacritica.it

Gerenza

Direttore responsabile:

Prof. Domenico Renato Antonio Panetta (giornalista pubblicista ed ex professore di Scienze sociali presso "Angelicum" – Pontificia Università San Tommaso d'Aquino di Roma)

Editore:

Diacritica Edizioni di Anna Oppido

Rappresentante legale:

Prof.ssa Anna Oppido, via Tembien n. 15 – 00199 Roma

Impresa individuale, iscrizione R.I. Roma REA n. 1431499 - P. I. 13834691001

Redazione:

Via Tembien n. 15 – 00199 Roma

Recapito telefonico: 06/96842360

Indirizzo e-mail: panetta@diacritica.it

Registrazione Tribunale di Roma: n. 278/2014 del 31/12/2014

Iscrizione ROC: n. 25307

Codice ISSN: 2421-115X

Codice CINECA: E230730

Provider: Server Plan Srl con sede in Via G. Leopardi 22 - 03043 Cassino (FR)

Webmaster: Daniele Buscioni